

# ”Dette er mitt legeme”

*En studie av billedmigrasjon med utgangspunkt i  
Brigitte Niedermaiers fotografi Ultima Cena*

Kristin Ihlebæk

Veileder: Ina Blom



Masteroppgave i kunsthistorie ved institutt for filosofi,  
idé- og kunsthistorie og klassiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

© Kristin Ihlebæk

2014

”Dette er mitt legeme”: En Studie av billedmigrasjon med utgangspunkt i  
Brigitte Niedermayers fotografi *Ultima Cena*.

Kristin Ihlebæk

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Inpublish, Fredrikstad.

## SAMMENDRAG

Temaet for denne oppgaven er hvordan bilder sirkulerer og migrerer innen kulturer og på tvers av kulturelle grenser, og får ny mening og funksjon i de ulike kontekstene der de fortolkes og tas i bruk.

Jeg har tatt for meg resepsjonen av Brigitte Niedermayers fotografi *Ultima Cena* fra 2005, som er et arrangert og manipulert fargefotografi der *Nattverden* av Leonardo er benyttet som forelegg. Fotografiet ble tatt i bruk i en reklamekampanje for Girbaud våren 2005, som illustrasjon i det danske, teologiske tidsskriftet *Kvinder køn og forskning* samme år, og det ble stilt ut som kunst i utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy* i Cinema Trento i Parma fra 7. oktober 2007 til 8. januar 2008.

I denne oppgaven har jeg fokusert på hvordan ulike modeller for og forståelser av kristologi og kjønn har vært et tema som har gått igjen med transformasjoner i de ulike resepsjonskontekstene. I forflytningen mellom de ulike kontekstene endres også forståelsen av relasjonen mellom tilskuer og bilde og av *hva* et bilde *er*. Fotografiet får ”bære Kristus” på en måte som er *i slekt* med måten ord og sakrament kan sies å bære ham, det ses som ”bærer av ideologi” og deltaker i ulike billedkamper, og som et palimpsest som kan inngå i stadig skiftende kontekster og relasjoner.



## FORORD

En stor takk til Ina Blom for god veiledning og *uendelig* tålmodighet. Cecilie Boholm og Pia Søndergaard skal også ha takk for god tilrettelegging og svar på mange spørsmål.

Oslo, mai 2014.

Kristin Ihlebæk



# INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1.0 INNLEDNING</b> .....	1
1.1 Oppgavens tema .....	2
1.2 Problemstilling og avgrensning .....	3
1.3 Metode og teori .....	4
1.3.1 Visuell kultur .....	4
1.3.2 Bilde versus tekst .....	5
1.3.3 Billedmigrasjon .....	8
1.3.4 Forståelse av og modeller for kristologi og kjønn .....	10
1.3.5 Oppsummering av oppgavens resultater .....	14
1.4 Oppbygging og fremgangsmåte .....	15
 <b>2.0 RESEPSJONEN I REKLAMEKONTEKSTEN</b> .....	16
2.1 Fotografiet som del av en reklamekampanje for Girbaud .....	16
2.2 Kontrollkomiteen og juryens resepsjon .....	17
2.2.1 En religionsfenomenologisk tilnærming til resepsjon .....	19
2.2.2 Nattverden og drøftning av visuelt materiale .....	20
2.2.3 Resepsjonen av <i>Nattverden</i> av Leonardo .....	21
2.2.3.1 <i>Maleriet som "bærer av Kristus"</i> .....	21
2.2.3.2 <i>Kristologi, nattverdslære og modeller for representasjon</i> .....	22
2.2.3.3 <i>Sakramental mediering gjennom bildet som materielt objekt</i> .....	24
2.2.4 Resepsjonen av Niedermayers fotografi .....	26
2.2.4.1 <i>Den samme måten å se på aktiveres i en ny kontekst</i> .....	27
2.2.4.2 <i>Upassende sammenblanding – kommersialisering og erotisering</i> ..	28
2.3 Girbauds og Niedermayers resepsjon .....	30
2.3.1 Resepsjonen av <i>Nattverden</i> av Leonardo .....	31
2.3.1.1 <i>Et berømt kunstverk med en virkningshistorie innen</i> <i>kunstsferen og samtidens litteratur</i> .....	32
2.3.1.2 <i>Maleriet som "bærer av ideologi" – ikke "bærer av Kristus"</i> .....	35
2.3.2 Resepsjonen av Niedermayers fotografi .....	36
2.3.2.1 <i>En kritisk refleksjon/tematisering av utvalgte aspekter ved</i> <i>virkelighetsforståelsen i et annet verk</i> .....	36

2.3.2.2. <i>Fotografiet som deltaker i en billedkamp og gjenstand for ikonoklastisk sensur</i> .....	38
2.3.2.3 <i>Kritisk tematisering av aspekter ved en feministisk posisjon</i> .....	39
2.3.2.4 <i>Et nytt, positivt ideal</i> .....	40
2.3.3 Niedermaiers resepsjon av reklamefotografiet som positivt, feministisk ideal.....	42
2.3.3.1 <i>En kritisk tematisering av en androsentrisk og en gynosentrisk forståelse av kjønn</i> .....	42
2.4 Avsluttende oppsummering og overgang til neste kapittel .....	44
<b>3.0 RESEPSJONEN I FORSKNINGSKONTEKSTEN</b> .....	46
3.1 Fotografiet som illustrasjon i <i>Kvinder, køn og forskning</i> .....	46
3.2 Resepsjonen av <i>Nattverden</i> av Leonardo.....	48
3.2.1 Maleriets virkningshistorie i frigjørings- og frigjoringsteologisk sammenheng .....	49
3.2.2 Nattverdssakramentet som kollektivt ritual og fellesskapsmåltid .....	50
3.3 Resepsjonen av Niedermaiers fotografi .....	51
3.3.1 En selektiv, strategisk og kreativ resepsjon .....	51
3.3.2 Et dystopisk anti-ideal for samtidens teologiske feminister.....	52
3.3.3 Religion og reklame – dobbelt fremmedgjøring og reklamen som ”metapicture” .....	53
3.3.4 Intern kritikk og religionskritisk resepsjon .....	56
<b>4.0 RESEPSJONEN I KUNSTKONTEKSTEN</b> .....	57
4.1 Fotografiet som del av utstillingen <i>Foodscapes: Art &amp; Gastronomy</i> .....	57
4.1.1 Prosjektets målsetning .....	57
4.1.2 Utstillingens målsetting, slik den er skissert i artikkelen ”Notes on the magnificence and the splendour of the <i>decorum</i> of ‘feeding oneself’” .....	58
4.1.3 Invitasjon til et ”nomadisk feltarbeid” og en erfaring av det storslagne og mangfoldige ved <i>decorum</i> .....	60
4.1.4 Mat, grenser og grenseoverskridelse i Hegyis artikkel .....	62



4.2 Resepsjon av maleri og fotografi i utstillingen .....	65
4.2.1 Fotografiet som del av en kategori knyttet til ulike modeller for offerriter, felles rituelle måltider og konsum av kropp.....	65
4.2.2 Fotografiet som palimpsest, og tilskueren som aktiv deltaker .....	67
4.2.3 Andre verk i samme kategori .....	69
4.2.4 Feminine Kristusfremstillinger, morskroppen og offerkroppen.....	71
4.2.5 Diett, slanking og spiseforstyrrelser som rituelle, rensende handlinger....	75
4.2.6 Visuelt konsum av kropp.....	78
 <b>5.0. AVSLUTTENDE OPPSUMMERING .....</b>	<b>83</b>
 <b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>87</b>



# 1.0 Innledning

## 1.1 Oppgavens tema

Temaet for denne oppgaven er hvordan bilder sirkulerer innen kulturer og på tvers av kulturelle grenser, og får ny mening og funksjon i de ulike kontekstene der de fortolkes og tas i bruk. Jeg ønsker å ta for meg ett konkret case, et fotografi som opprinnelig var del av en reklamekampanje, og gjennomføre en studie av noen aspekter ved dets migrasjon gjennom et begrenset antall kontekster. Jeg har valgt å ta for meg og følge fotografiet *Ultima Cena* som opprinnelig ble laget til en reklamekampanje for Girbaud i 2005. Fotografiet er et arrangert og manipulert fargefotografi der *Nattverden* av Leonardo er benyttet som forelegg, noe også tittelen indikerer. Reklamekampanjen, som dette fotografiet inngår i, ble produsert av Air Paris med Thu Van Tran som *Creative Director*, Paola Balestreri som *Art Director* og Brigitte Niedermaier som fotograf. Brigitte Niedermaier ble født i 1971 i Sydtyrol og er selvlært som fotograf. Hun jobber i spenningsfeltet mellom reklame-, fashion- og kunstoffotografi. Hun skiller ikke mellom sitt virke som fashion- og kunstoffotograf, men fjerner firmanavn og logo når hun stiller ut fotografiene sine i kunstsammenheng.<sup>1</sup> Girbaud er et fransk designerteam og fashionfirma eiet og drevet av Francois og Marithé Girbaud. De begynte å importere amerikansk "cowboytøy" og jeans til Paris tidlig på 60-tallet. I 1986 begynte de å designe under eget navn og å delta i Paris Fashion Week. De har siden åpnet butikker over store deler av verden, med tyngdepunkt i Europa og USA. De omtales som innovative og eksperimentelle, knyttes til begrep som postmodernisme, dekonstruksjon, androgynitet og robotikk, og har blitt tillagt det å ha en "avant-garde position in casual wear".<sup>2</sup> Girbaud har samarbeidet med fotografen Oliviero Toscani, og i de senere åra har de også hatt kontroversielle og omstridte reklamekampanjer som kan knyttes til et "engasjement" for miljøvern og mot krig, en omdiskutert reklamestrategi som blant annet Benetton har blitt assosiert med, og som innen kulturstudier har blitt gitt betegnelsen "recuperation".<sup>3</sup> Girbaud henvender seg i første rekke til unge, urbane mennesker. De selger ikke klær i det billigste segmentet av markedet, men heller ikke i det aller dyreste. Å følge migrasjonen til

---

<sup>1</sup> Luigi Salvioli, *Oltre la moda* (Milano: Federico Mota Editore, 2006), 99-164.

<sup>2</sup> Richard Martin, "GIRBAUD, Marithé & Francois", *Fashion Encyclopedia*, <http://www.fashionencyclopedia.com/Fr-Gu/Girbaud-Marith-Fran-ois.html> (oppsøkt 30.03.2014).

<sup>3</sup> Myra Macdonald, "From Mrs Happyman to kissing chaps goodbye", i *Critical readings: Media and gender*, 41-67, red. av Cynthia Carter og Linda Steiner (Maidenhead: Open University Press, 2004), 56-59.

et fotografi som opprinnelig var del av en reklamekampanje, og som tar i bruk ikonografiske elementer fra en i utgangspunktet religiøs kontekst, vil kunne være et godt og aktuelt utgangspunkt for en studie av billedmigrasjon. Slik bruk av religiøs symbolikk og ikonografiske elementer fra religiøs kontekst i nye sammenhenger, er et ganske vanlig fenomen i samtiden.<sup>4</sup> Kristusbilder og religiøs ikonografi fra ulike historiske epoker, kulturer og billedteologier finnes tilgjengelig for betraktere med ulik religiøs og kulturell bakgrunn. Religiøs ikonografi og kristen symbolikk har fått et utvidet tolknings- og anvendelsesområde og blitt tatt i bruk utenfor kirkelig kontroll innen kunst og kommersielle og populærkulturelle sammenhenger som reklame, kjendiskultur, forbruks- og underholdningsindustri. I vår ”digitale tidsalder” kan visuelt materiale også lett annekteres inn i ulike sammenhenger, endres og spres med et par tastetrykk. Kunst og reklame som slik, på ulike måter, tar religiøs symbolikk i bruk, har også sirkulert videre og blitt benyttet og drøftet innen teologi, religionsvitenskap og i religionspedagogisk sammenheng i kirke og skole.<sup>5</sup>



**Figur 1. Brigitte Niedermaier. *Ultima Cena*. 2004. Air Paris, reklame for Girbaud.**

---

<sup>4</sup> Jérôme Cottin og Rémi Walbaum, *Dieu et la pub* (Paris: Le Cerf-PBU, 1997); Kjartan Leer-Salvesen, *Fra glansbilde til antihelt: Jesus på film* (Oslo: Verbum forlag, 2005).

<sup>5</sup> Tricia Sheffield, *The Religious dimensions of advertising* (New York: Palgrave Macmillan, 2006); Manfred L. Pirner, “Nie waren sie so wertvoll wie heute. Religiöse Symbole in der Werbung als religionspädagogische Herausforderung: Sieben Thesen”, i *Werbung-Religion-Bildung: Kulturhermeneutische, theologische, mediepädagogische und religionspädagogische Perspektiven*, 10-14, red. av Manfred Pirner og Gerd Buschmann (Frankfurt: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publistik, 2003).

## 1.2 Problemstilling og avgrensning

I denne oppgaven ønsker jeg å studere *transformasjoner i forståelse av kjønn og kristologi* i et utvalg av resepsjonskontekstene til fotografiet *Ultima Cena*, der det på ulike måter tas i bruk, drøftes og får ”gjøre” ulike ting. Innledningsvis i mitt arbeid med fotografiet, fremsto fotografiet av og til for meg som en slags ”Rorschach test” for mulige intertekstuelle meninger der alt kan bety alt hva man ønsker, eller ingen ting i det hele tatt, og det åpnes for et fortolkningsanarki som kan ta pusten fra de fleste. Nå er målet med denne oppgaven *ikke* å komme opp med flest mulig ulike fortolkninger av fotografiet og dets utgangsværk, eller lage en enhetlig modell eller teori for hvordan denne type materiale *bør* forstås eller tolkes.<sup>6</sup> Jeg har altså ikke forsøkt å jobbe meg fram til noen ”sjangertaksonomi” for denne type visuelt materiale, men følger et fotografi i dets migrasjon gjennom ulike kontekster der også sjangergrenser krysses. Ved å ta utgangspunkt i og følge *ett* konkret case, prioriterer jeg konkret praksis og hendelser heller enn rent abstrakte og teoretiske perspektiver.

Fokuset mitt i denne oppgaven vil altså hele tiden ligge på *transformasjoner i forståelse av kjønn og kristologi* i de ulike resepsjonskontekstene. I alle disse kontekstene er ulike modeller for og forståelse av *kristologi* og *kjønn* tema som går igjen med transformasjoner, både implisitt og eksplisitt. Måltidsdeltakernes og Kristusskikkelsens kjønn er også en av de mest påfallende forskjellene mellom *Nattverden* av Leonardo og Niedermaiers fotografi, og et fokus på kjønn og kristologi kan derfor være et godt utgangspunkt for å belyse hva som skjer i forflytningene mellom de ulike kontekstene. Min avgrensning ligger *like mye* i det *perspektivet* jeg skal anvende, som i mitt begrensede utvalg av kontekster. For selv om lerretet fortsatt er bredt, er det *siktet* jeg skal anvende likevel *forholdsvis* smalt.

Jeg har tatt for meg i hovedsak tre forskjellige resepsjonskontekster. Fotografiet ble brukt som reklame i markedsføringen av Girbauds vårkolleksjon i 2005 og forbudt av reklamebransjens selvutnevnte kontrollerende organ, IAP, i Italia i mars 2005.<sup>7</sup> Fotografiet

---

<sup>6</sup> Linda Hutcheon, *A theory of parody* (New York: Metuhen, 1985); Hans Örtengren, *Konst med konst som motiv: Parafrasens estetikk i 1900-talets bildkonst* (Dr. artes-avhandling, Universitetet i Umeå, 1992), 29. Linda Hutcheon og Hans Örtengren har begge, på ulik måte, forsøkt å jobbe seg fram til en sjangertaksonomi for, men ikke studert faktisk resepsjon og bruk av denne type materiale.

<sup>7</sup> Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria. ”Conoscere IAP”, *Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria*, <http://www.iap.it/conoscere-iap/> (oppsøkt 30.03.2014). IAP er et akronym for Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria, som ikke er et rettslig organ, men et selvregulerende organ for reklame og markedsføring i Italia. Et organ som tar for seg fullstendig legal reklame, som man likevel mener at ikke burde forekomme.

ble også benyttet i et forskningstidsskrift, som illustrasjon til en artikkel i det danske, teologiske tidsskriftet *Kvinder, køn og forskning* i 2005. I tillegg ble det stilt ut som kunstfotografi som del av utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy* i Cinema Trento i Parma fra 7. oktober 2007 til 8. januar 2008. I samtlige kontekster er fotografiet enten tatt i bruk som illustrasjon i tilknytning til tekst, eller det finnes skriftlig nedfelte drøftinger og tolkninger av det. Jeg besøkte også utstillingen i Parma i forbindelse med et studieopphold i Roma.

Mitt valgte fokus vil ikke gi noen uttømmende behandling av, men kan være et nødvendig heuristisk grep for å belyse fotografiets migrasjon i de ulike kontekstene, og det kan hjelpe meg å tydeliggjøre de fortolkningsmessige forskjellene og den performative heterogeniteten som jeg ønsker å vise. Fotografiet opptrer i en rekke ulike kontekster med noen endringer. Mitt valg og min *tolkning* av de ulike kontekstene, er i seg selv en avgrensning. De utvalgte problemstillingene, som jeg drøfter mitt case i forhold til, er åpenbart også en ytterligere avgrensning. Min oppgave må også ses som en del av dette fotografiets "liv", dets migrasjon, sirkulering og skriftlig nedfelte resepsjonshistorie. *Jeg* er også mottaker *både* av maleri og fotografi *og* av den tekstuelle og visuelle resepsjonen jeg beskriver og fortolker ut fra mitt valgte perspektiv, som med nødvendighet må være både normativt og reduktivt. Avgrensningene mine, og mitt valgte fokus, er i første rekke grunnet i at oppgavens rammer krever hard prioritering og ikke åpner for noen uttømmende drøfting av denne type materiale og tematikk i sin helhet. Samtidig vinner jeg på at jeg kan gå mer i dybden på noen utvalgte områder, når jeg tar utgangspunkt i et så begrenset materiale.

## 1.3 Metode og teori

### 1.3.1 Visuell kultur

Betegnelsen *visuell kultur* er omstridt, men kan beskrives som et forskningsfelt eller disiplin og som en interdisiplinær studie av bilder.<sup>8</sup> Uenighetene og debatten i tilknytning til visuell kultur har dreid seg *både* om det hensiktsmessige ved et slikt forskningsfelt i

---

<sup>8</sup> Irit Rogoff, "Studying visual culture", i *Visual Culture: Critical concepts in media and cultural studies*, 223-236, red. av Joanne Morra og Marquard Smith (New York: Routledge, 2006), 223; W.J.T. Mitchell, "What is visual culture?" i *Visual Culture: Critical concepts in media and cultural studies*, 298-311, red. av Joanne Morra og Marquard Smith (New York: Routledge, 2006), 298-302.

forhold til mer tradisjonelle tilnærminger innen kunsthistorie, og en definisjonsdiskurs om hva begrepet og feltet eventuelt omfatter eller *bør* omfatte.<sup>9</sup> Av betydning for denne oppgaven er at man innen visuell kultur ikke skiller mellom studie av ”lavkultur” og ”høykultur”, at man åpner for å snakke om visuelle kulturer i flertall og ikke ser forfattersubjektet som avgjørende for et verks betydning. Relasjoner mellom tekst og bilde, og mellom det visuelle og andre medier, har blitt satt under debatt og utforsket av en rekke forskere. Studiefeltet åpner for *komparative kulturanalyser*, heller enn fokus på ”store verk” og historisk forløp. Innen visuelle studier er det en relativt vanlig tematikk at bilder migrerer gjennom ulike sammenhenger, sirkulerer og transformeres innen kulturer og på tvers av kulturelle grenser, og får ny mening i de ulike kontekstene der de fortolkes og tas i bruk.<sup>10</sup> I dette studiefeltet er også *maktperspektiver* knyttet til for eksempel kjønn, klasse og etnisitet, ofte tillagt stor betydning.<sup>11</sup> Nettopp dette *komparative fokuset*, og interessen for *maktperspektiver*, gjør teoretiske og metodologiske problemstillinger fra dette studiefeltet godt egnet til studier av variasjoner i religiøse forestillinger og kjønnsperspektiver. I arbeidet med å belyse transformasjoner i forståelse av kjønn og kristologi i de ulike kontekstene, er det spesielt to teoretiske og metodologiske problemstillinger fra feltet visuell kultur som vil kunne bidra med nyttige perspektiver. Det dreier seg om problematikken knyttet til *forholdet mellom bilde og tekst* og om *billedmigrasjon*. Jeg vil derfor i det følgende gå nærmere inn på disse to, men hele tiden med fokus på perspektiver som jeg mener vil kunne være nyttige i belysningen av *min problemstilling*. Jeg vil også skissemessig gjøre rede for hva jeg i denne oppgaven mener med forståelse av og modeller for kjønn og kristologi.

### 1.3.2 Bilde versus tekst

I min oppgave tar jeg for meg et fotografi som, på ulike måter, fortolkes og relateres til verbale og visuelle verk fra ulike sjangere og kontekster, enten i tekster der det tolkes eksplisitt eller der det gjengis i forbindelse med tekst. Hos Mieke Bal finner vi en forståelse av det visuelle som alltid ”kontaminert” av det ikke-visuelle, av ideologier, tekster, diskurser, trosposisjoner, intertekstuelle forutsetninger, tidligere erfaring og

---

<sup>9</sup> Mirzoeff, Nicholas, ”The subject of visual culture”, i *The visual culture reader*, 3-23, red. av Nicholas Mirzoeff, 2.utg. (London: Routledge, 2006), 6.

<sup>10</sup> Scott Lash og Celia Lury, *Global culture industry* (Cambridge: Polity Press, 2007), 5; W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?: The lives and loves of images* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 76-106.

<sup>11</sup> Rogoff, ”Studying visual culture”, 30-32.

”visuell kompetanse”, som kan være nyttig i analysen av de ulike kontekstene. Hun skriver i *Reading “Rembrandt”* at bildet ikke erstatter en tekst, men at det *er* en tekst og at bilder ikke er lesninger eller gjenfortellinger av en tekst eller illustrasjoner, men i siste instans en *ny* tekst.<sup>12</sup> Når hun tar for seg historiemaleriet, skriver hun også at relasjonen mellom et bilde og dets pretekst er ustabil over tid, og hun opererer med en distinksjon mellom pretekstuell og intratekstuell diskursivitet, mellom bildet som *respons* på en tekst og *som* tekst.<sup>13</sup> Når hun skriver om malerier med tilknytning til bibelfortellingen, argumenterer hun for at de ikke kopierer, illustrerer eller visualiserer det som presenteres i bibelen, men representerer en motlesning og en ”displacement of interest, a shift in emphasis and effect”.<sup>14</sup> Dette knytter hun til en tanke om ”resistant reading” innen feministisk litteraturteori. Hun mener at det *finnes* grenser for ulike lesemåter, men at disse grensene er *strategiske, ikke naturlige*, og at de ikke kan bli gitt autentisitet ved å vise til en forfatter. Om sine *egne* lesninger skriver hun at de får sin legitimitet fra politiske posisjoner og *ikke* fra en fiktiv ”real knowledge”.<sup>15</sup> Mieke Bal tar for seg hvordan fortidens kunst eksisterer i nåtiden og fortsetter å generere kulturelle effekter. Hun mener at uansett hvor koherent og overbevisende en gitt fortolkning er, så vil det alltid være en ”rest”, en ”reserve” av detaljer som unndrar seg fortolkning, og at bare noe av, men ikke hele, det ”semantiske potensialet” aktiveres. Hun ser altså maleriene som uendelig ”åpne” tekster og at disse detaljene gir grunnlag for at forskjellige tilskuere kan komme fram til *ulike* forståelser og ikke *en* koherent og enhetlig fortolkning av maleriene. Hun tar utgangspunkt i at det finnes et overskudd av betydningsmuligheter som til sammen ikke danner en enhetlig betydning.

Min oppgave dreier seg om ulike resepsjoner av et fotografi der et kjent maleri fra renessansen er brukt som forelegg. Å sette *dette* fotografiet inn i *nye* kontekster og lese det mot dets intensjon, kan også være ”resistant reading”. Tilskueren kan også lese selvsitueringen, for eksempel fotografiet *som reklame*, som en del av teksten og rekontekstualisere eller fortolke denne sammen med resten av teksten.<sup>16</sup> I de ulike kontekstene i denne oppgaven trekkes svært mange forskjellige verbale og visuelle pretekster, allusjoner til tidligere kunst, visuelle tradisjoner knyttet til teoretiske diskurser av stor viktighet innen både kunsthistorie og teologi, ulike sjangrer og forhold i samtiden, inn

---

<sup>12</sup> Mieke Bal, *Reading “Rembrandt”: Beyond the word-image opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 34-35.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 36, 39.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 11-12.

<sup>16</sup> Kari Jegerstedt, *Angela Carter leser Freud: Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i The Passion of New Eve* (Dr. artes-avhandling, Universitetet i Bergen, 2008), 81.



som avgjørende for lesningen av fotografiet. Det settes også inn og tas i bruk i *svært ulike* samtidige kontekster. *Både* det å se noe som en kritisk tematisering, og *hva* det eventuelt ses som en kritisk tematisering *av*, er avhengig av kontekst. Hva som ses som den *dominerende* kulturen er også kontekst og kulturavhengig, og det som synes marginalt i *en* del av samfunnet kan vurderes som hegemonisk i en annen. Et *eventuelt* legitimerende eller emansipatorisk og kritisk potensial, kan derfor ikke drøftes uavhengig av kontekst og diskurs, men er avhengig av hvilken setting det plasseres inn i og hva man vet på forhånd.

Alt dette vil kunne være nyttige perspektiv i drøftingen i denne oppgaven. *Samtidig* har fotografiet i mitt case blitt drøftet og tatt i bruk i kontekster med *svært ulik* tilnærming til og forståelse av det visuelle materialet. Disse forståelsene kan stå i konflikt med hverandre og ses som gjensidig utelukkende, og de kan heller ikke nødvendigvis innpasses friksjonsfritt i, eller behandles uttømmende med utgangspunkt i Bals forståelse av lesninger som strategiske og performative. Allerede hos produsentene av reklamefotografiet ser vi sprikende og gjensidig utelukkende lesninger av fotografiet, selv om *de* ser sin intensjon med fotografiet som avgjørende for dets mening i *enhver* annen sammenheng.<sup>17</sup> Den resepsjonen som IAP forutsetter fra de troendes side i reklamekonteksten, er en resepsjon som Hans Belting nok ville plassert før ”the era of art”, før den moderne tid da han mente at tilskueren eller kunstneren tok makt over bildet og gjorde det til et refleksjonsobjekt.<sup>18</sup> I de ulike kontekstene tilskrives fotografiet, og bilder, på ulike måter makt, vurderes som deltakere i ulike billedkamper, vurderes å *gi* eller brukes med uttalt *målsetning om å gi* tilskuerne ulike erfaringer av *noe*, der *hva* dette *noe* er varierer. En drøfting av de ulike kontekstene som ikke tar for seg at fotografiet, og det visuelle, på *ulike* måter tilskrives makt og får ”gjøre noe”, vil være en drøfting som overser noen av de kanskje mest interessante forskjellene mellom resepsjonen i de ulike kontekstene og hva som skjer i forflytningen mellom dem.

---

<sup>17</sup> Silvia Stabile, “Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria”, *Il diritto industriale*, nr. 1 (2006), 88.

<sup>18</sup> Hans Belting. *Likeness and presence: A history of the image before the era of art*, overs. av Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1994); Mitchell, *What do pictures want?* 8. Belting har revidert sitt syn på skillet mellom “era of art” og “age of images” noe og ser ikke dette som så absolutt, noe også Mitchell kommenterer i sin bok.

### 1.3.3 Billedmigrasjon

I Mieke Bals tanke om performativ heterogenitet står relasjonen mellom tilskuer og bilde i fokus. Denne relasjonen har også W.J.T. Mitchell et uttalt ønske om å undersøke, og i hans fremstilling er det noen aspekter som også kan være til nytte for å belyse de ulike kontekstene i denne oppgaven.<sup>19</sup> Han mener at vi har en ”dobbel bevissthet” i forhold til bilder i vår tid, og at vi oppfører oss *som om* de har liv og makt til å påvirke oss, forføre oss og lede oss på villspor, *samtidig* som vi *vet* at de ikke lever og at de er maktesløse i å gjøre noe uten medvirkning fra tilskuerne.<sup>20</sup> Denne doble bevisstheten mener han er noe vi ikke ”kommer over” når vi blir ”moderne” og får en ”kritisk bevissthet”. Han kritiserer Beltings binære modell og tanke om et skille mellom ”ages of images” og ”era of art”, og en tilsvarende tanke om en slik markert forskjell i synet på bilder i vestlig og ikke-vestlig kontekst i nåtiden.<sup>21</sup> Mitchell skriver at man innen hermeneutikk og semiotikk har tatt for seg spørsmålet om mening, og at alle synes å finne *overskuddsverdi*, men *uten* at noen har fanget den paradoksale, doble bevisstheten som han er ute etter å belyse, og som *han* mener er uttrykk for *både* en overestimering og en underestimering av bilder.<sup>22</sup> Det samme mener han er tilfelle med David Freedbergs studie av bilders makt. Mitchell mener at ideen om at bilder har en sosial og psykologisk makt er rådende innen samtidens visuelle kultur, og at vi kan *ville* at de er sterkere enn det de faktisk er for å gi oss selv en slags makt til å opponere mot, avsløre eller ”rose” dem.<sup>23</sup> Han mener dagens intellektuelle diskurs er styrt av en refleksiv, kritisk *ikonoklasme* der det er vanlig å ”avsløre” bilder som projeksjoner av ideologi med utgangspunkt i semiotiske og diskursive modeller.<sup>24</sup>

Mitchell skriver at ordet ”image” kan betegne *mange slags bilder*. Han mener at et ”image” kan være for eksempel et maleri, en forestilling eller en metafor, og at det er en slags ”familielikheter” mellom de ulike billedkategoriene, mellom grafiske, optiske, perseptuelle, mentale og verbale bilder.<sup>25</sup> I *What do pictures want?* skjelner han, med utgangspunkt i hverdagsspråket, også mellom image og picture, der picture dreier seg om ”det vi kan henge på veggen”, se, ta og føle på. Når Mitchell skriver om *billedmigrasjon*, trekker han en analogi mellom levende organismer og bilder og lanserer det ”levende

---

<sup>19</sup> W. J. T. Mitchell, *What do pictures want?* 49.

<sup>20</sup> Ibid., 7.

<sup>21</sup> Ibid., 8, 95-96.

<sup>22</sup> Ibid., 5-11.

<sup>23</sup> Ibid., 32, 34.

<sup>24</sup> Ibid., 26, 32, 47.

<sup>25</sup> Mitchell, *Iconology*, 9-14.

bildet” som ”metapicture”. Med metapicture mener han et bilde som brukes til å reflektere rundt ”bilders natur”.<sup>26</sup> Han vektlegger at dette bare dreier seg om en metafor og at han *ikke* mener at bilder *er* levende, men at vi *oppfører* oss som om de er det.<sup>27</sup> Selv skriver han at den kanskje mest interessante konsekvensen av å se bilder som levende ting, er at spørsmålet om deres verdi (forstått som vitalitet) utspiller seg i en sosial kontekst, og at det ikke bare er slik at vi evaluerer ”images”, men at de introduserer nye former for verdier i verden, bestrider våre kriterier og tvinger oss til å endre våre sinn. Slik ser han dem ikke bare som passive enheter som sameksisterer med de menneskelige vertene, men mener at de faktisk *endrer* måten vi ser og tenker og drømmer på.<sup>28</sup> Han har altså en tanke om at bildene allerede er ”i oss” og endrer oss og ikke er noe vi *bare* kan betrakte utenfra. Dette fremkommer også tydelig i hans bevisst *tvetydige* bruk av begrepet ideologi når han skriver om bilder i *Iconology*. Han skriver at ideologi kan bety *både* ”falsk bevissthet” og den strukturen av verdier og interesser som ”informs” enhver representasjon av virkeligheten. Han mener at selv den mest demystifiserte kritiker av ideologi må innrømme at også han innehar en ”position of value and interest”.<sup>29</sup> Mitchell skriver at bildenes liv ikke kan ses som privat eller individuelt, men at de lever et ”sosialt liv”, reproducerer seg selv over tid og migrerer fra en kultur til en annen. Han mener bildene utgjør et sosialt kollektiv som har parallell eksistens til det sosiale livet til deres menneskelige verter og til den verden av objekter som de representerer, og at de produserer nye ”arrangement og persepsjoner av verden”. Når Mitchell skriver om images som ”pseudo-livsformer”, som parasitter på menneskelige verter, skriver han altså ikke bare om individuelle mennesker. Han mener bildene har simultan kollektiv eksistens i mer eller mindre distinkte generasjoner eller perioder som domineres av de veldig store billedformasjoner som vi kaller verdensbilder.<sup>30</sup> Mitchell har en normativ tilnærming. Han mener at vi *både* overestimerer og underestimerer bilder, og han ønsker ikke *bare* å beskrive hvordan vi slik *faktisk* vurderer bilder, men også å arbeide seg fram til det han mener er en mer *riktig* forståelse av bilders makt. I den forbindelse ønsker han å innføre begrepet *totemisme* som analytisk verktøy.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Mitchell skriver her at “Any picture that is used to reflect on the nature of pictures is a metapicture”. W. J. T. Mitchell, *Picture theory* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994), 57.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 10-11.

<sup>28</sup> Mitchell, *What do pictures want?* 92, 105.

<sup>29</sup> Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), 3-4.

<sup>30</sup> Mitchell, *What do pictures want?* 93.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 98.

I denne oppgaven er hans endelige, normative vurdering av mindre interesse enn den ”doble bevisstheten” og de ulike tilnærmingene han mener at vi *faktisk har* i forhold til bilder. I den faktiske resepsjonen i de ulike kontekstene i denne oppgaven, får fotografiet ”gjøre” alt det som Mitchell skriver at bilder ”ikke ønsker” – og enda litt til.<sup>32</sup> Nettopp derfor vil et fokus på hvilken ”makt” bilder tilskrives i de ulike kontekstene, hva de kan sies å få ”gjøre”, hvilke erfaringer de er tenkt å gi tilskuerne og hvilke ”billedkamper” de sendes ut i – være viktig fordi det tar høyde for og kan belyse at resepsjonene i de ulike kontekstene *også* utgjør ulike, og til tider gjensidig utelukkende, vurderinger av dette. Det tilbes, avsløres og demystifiseres og får delta i billedkamper som ”ondt” og ”godt”, det rammes av, og blir selv vurdert å utgjøre, ikonoklastiske angrep på bilder av ymse slag. I denne oppgaven ønsker jeg å vise hvordan.

### 1.3.4 Forståelse av og modeller for kristologi og kjønn

I denne oppgaven har jeg fokusert på hvordan ulike modeller for og forståelser av kristologi og kjønn har vært et tema som har gått igjen med transformasjoner i de ulike tekstene og kontekstene. Det ble tidlig klart for meg at det ikke ville gi mening å fremsette stipulative definisjoner av verken kjønn eller kristologi innledningsvis i denne oppgaven, men at jeg her måtte fokusere på og innskrenke meg til hvilke modeller og forståelser som *faktisk* ble aktualisert i de kontekstene jeg tok for meg. Hva som i de ulike underkapitlene legges i disse begrepene, må derfor klargjøres innen rammen av svært ulike helhetssyn, i løpet av oppgavens gang og som en del av diskusjonen av de ulike kontekstene. Når jeg refererer til modeller for og forståelse av kjønn og kristologi i denne oppgaven, har jeg derfor en tilnærming som er både ”bred” og smal. Den er ”bred” fordi jeg ikke, innledningsvis og uavhengig av oppgavens kontekster, avgrenser meg til noen utvalgte perspektiver eller billedkategorier. Samtidig er den smal fordi jeg lar meg innskrenke til de tilnærminger som jeg finner aktualisert i mitt materiale og velger å fokusere på disse.

Kristologi kommer av gresk og betyr læren om Kristus. Når jeg refererer til ordet kristologi i denne oppgaven mener jeg enhver forståelse av Jesus, av hvem han var og hva

---

<sup>32</sup> Ibid., 48. Her skriver Mitchell at bilder ikke ønsker å fortolkes, dekodes, tilbes, knuses, avsløres eller bli demystifisert av eller ”beta” sine tilskuere, men å bli spurt hva de ønsker, med den forståelse at svaret godt kan være ingen ting i det hele tatt.

han gjorde, av hans person og hans verk.<sup>33</sup> Det finnes et utall av svar på hvem Jesus var, både i kristen kontekst, i bibelen og kristen teologi, utenfor tradisjonelle kirkelige sammenhenger, i alternative kilder, innen andre religioner og i ulike andre disipliner som for eksempel religionsvitenskap og sosialantropologi.<sup>34</sup> Det er også mulig å snakke om *bildet* og *Kristusbildet* i en tverrfaglig innfallsvinkel til temaet kristologi.<sup>35</sup> Forskjellige språklige bilder og visuelle framstillinger av Kristus har også spilt, og spiller, en viktig rolle i utlegningen av kristologien, både historisk og i samtiden.<sup>36</sup> En kristologisk modell som spiller en rolle i ulike kontekster i denne oppgaven, er tonaturlæren, det vil si tanken om Kristus som *sann Gud* og *sant menneske*.<sup>37</sup> I en kristen, teologisk sammenheng definerer Kristus hva det vil si å være fullt og sant menneske. Tonaturlæren forutsetter også at det *ikke* er et absolutt dualistisk skille mellom det transcendent og det immanente, mellom det hellige og det profane.<sup>38</sup> Ulike tilrettelegninger av dette aspektet ved kristologien har spilt en viktig rolle i forståelser av sakramentene og av ulike billedteologier, der man utlegger muligheten for *mediering* gjennom materielle ting, det være seg vin, brød eller bilder av Kristus.<sup>39</sup> Det er også avgjørende for en forståelse av Kristus som *tvetydig*, *grenseoverskridende* eller *”abjekt”*. I noen av oppgavens kontekster finner jeg også en forståelse av *menigheten som lemmer på Kristi legeme*, der det vektlegges at alle er *”en i Kristus Jesus”*.<sup>40</sup> Dette er en *eklessiologisk* modell, en lære om kirken som Kristi kropp der de troende innlemmes i menighetsfellesskapet og blir *”en i Kristus Jesus”*.<sup>41</sup> Kristus har mange forskjellige *roller* i det nye testamentet, og spesielt to av dem blir viktige i denne oppgaven.<sup>42</sup> For det første en forståelse av Kristus som *offer* og *tjener* som ydmykt gir seg selv for og *nærer andre*. For det andre en forståelse av

<sup>33</sup> Raymond E. Brown, *An introduction to New Testament Christology* (London: Geoffrey Chapman, 1994), 3. Tittelen, eller navnet, Kristus kommer av det greske ordet χριστος som betyr ”Den salvede” og en drøfting av tittelen ”Kristus” vil i *streng* forstand være en utlegning av denne tittelen og dens betydning. I praksis ble Jesus Kristus, eller Kristus, raskt ekvivalent til et navn, og kristologi ble forstått som enhver evaluering av *hvem* Jesus Kristus var og *hva* han gjorde.

<sup>34</sup> Halvor Moxnes, *Jesus år 2000 etter Kristus* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 9; Kwok Pui-lan, *Postcolonial imagination & feminist theology* (London: SCM Press, 2005), 171; Oskar Skarsaune, *Den ukjente Jesus: Nye kilder til hvem Jesus egentlig var?: Da Vinci-koden, Thomasevangeliet, Q-kilden* (Oslo: Avenir, 2005), 7.

<sup>35</sup> Olav Hognestad, innledende forord til *Kristusbilder: Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, red. av Renate Banschbach Eggen og Olav Hognestad (Trondheim, Tapir, 1992).

<sup>36</sup> Pui-lan, *Postcolonial imagination*, 174-182.

<sup>37</sup> Jan-Olav Henriksen, *Guds virkelighet: Kristen dogmatikk* (Oslo: Luther Forlag, 1994), 142.

<sup>38</sup> Det vil her være mer sakssvarende å si at teologene her skjelner, men ikke skiller, da et slikt absolutt skille ville representere en streng dualisme som er fremmed for kristendommen, nettopp på grunnlag av inkarnasjonen og tonaturlæren.

<sup>39</sup> Se her 2.2.3.2 om kristologi, nattverdslære og modeller for representasjon.

<sup>40</sup> Gal 3. 27-29.

<sup>41</sup> Eklessiologi betyr læren om kirken.

<sup>42</sup> For eksempel ”profet”, ”lærer”, ”konge”, ”hyrde” og ”tjener”.

*presteembedet*, der den som forretter nattverden eller forkynner er *tenkt å symbolisere Kristus* og, i katolsk sammenheng, som del av en hierarkisk ordnet kirke.

Når jeg refererer til *kjønn* i denne oppgaven har jeg den samme ”brede” og ”smale” tilnærmingen som jeg hadde i forhold til modeller for og forståelse av kristologi. Jørgen Lorenzen og Wencke Mühleisen vektlegger at kjønnsteori er et ”flerfaglig felt” med forståelsesmåter, teoretiske perspektiver og forklaringsambisjoner som kan stå i motsetning til hverandre.<sup>43</sup> I min oppgave finnes både en *essensiell* og en *performativ* forståelse av kjønn. En essensiell forståelse av kjønn er en forståelse der kjønn forstås som iboende essens og representerer en ontologisk kategori. Judith Butler utviklet en teori om kjønn hvor tanken om kjønn som *performativt* står sentralt. Hun mener kjønnsidentiteten er en diskursiv effekt, og at det å være kvinne eller mann dreier seg om å repetere spesifikke iscenesettelser. Hun mener at kjønn ikke har noen selvstendig væren, men forstår kjønn som noe *estetisk* som skapes gjennom måten vi fremtrer og uttrykker oss på.<sup>44</sup> Andre aktuelle måter å tenke om kjønn på er en *dikotom, komplementær tokjønnsforståelse*, der kjønnene forstås som fundamentalt ulike og komplementære. Dette kan forstås hierarkisk ordnet slik at mannen, og for eksempel transcendens og intellekt, rangeres verdimesig høyere enn kvinnen, immanens og følelse, slik at hun fremstår som ”den Andre”.<sup>45</sup> En slik *androsentrisk, binær forståelse* av kjønn kan ”reverseres” og har sin motsetning i en *gynosentrisk, binær forståelse* av kjønn, der kvinnen og det som assosieres med henne er det som rangeres verdimesig høyere. En annen aktuell binær modell i denne oppgaven er såkalt *blikkteori*, en psykoanalytisk og semiotisk modell som har spilt en viktig rolle i resepsjon, analyse og drøfting av representasjoner av kvinner, innen både kunst og reklame. Den kan i svært korte trekk oppsummeres med at kvinnen tilskrives en objektposisjon og er den som ”blir sett på” av et mannlig subjekt.<sup>46</sup>

Samtidig finner jeg, i denne oppgaven, forståelser av kjønn inspirert av poststrukturalistisk og sosialkonstruktivistisk orientert kjønnsforskning. I disse sammenhengene har man satt spørsmålsteget ved den underliggende, felles strukturen i ulike dikotome, hierarkiske modeller for kjønn, og fokusert på *interseksjonalitet* og *forskjeller innad i kategoriene* kvinne og mann. Man har vektlagt andre gruppekategorier

---

<sup>43</sup> Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen, ”Hva er kjønnsforskning?”, i *Kjønnsforskning: En grunnbok*, 15-20, red. av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen (Oslo: Universitetsforlaget, 2006), 15.

<sup>44</sup> Hilde Bondevik og Linda Rustad, ”Humanvitenskapelig kjønnsforskning”, i *Kjønnsforskning: En grunnbok*, 42-62, red. av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen (Oslo: Universitetsforlaget, 2006), 56-57.

<sup>45</sup> Bondevik og Rustad, ”Humanvitenskapelig kjønnsforskning”, 45.

<sup>46</sup> Se her 4.2.6 for mer utfyllende redegjørelse.

og forskjellskategorier.<sup>47</sup> Disse forskjellene kan dreie seg om mange ting, blant annet rase, klasse, etnisk tilhørighet, nasjonalitet, seksualitet og funksjonsevne.<sup>48</sup> I noen av de kontekstene jeg skriver om vil derfor også en *en-* eller *flerkjønnsmodell* få en viss relevans.<sup>49</sup> I min oppgave er også en psykoanalytiske og semiotisk forståelse av *kvinnekroppen og mors kroppen som abjekt* i vestlig kultur aktuell.<sup>50</sup> Det samme gjelder en sosialantropologisk forståelse av at kroppen har en symbolsk betydning for forståelsen av sosiale og kulturelle systemer, at kvinners og menns kropp kan sies å representere kvalitativt forskjellige muligheter for symbolsk grensemarkering der kvinnekroppens ”relative åpenhet, og dens kapasitet for kroppslige metamorfoser og grenseoverskridelser, synes å være et særdeles velegnet medium for symbolsk representasjon av grenseløshet og formforvandling”.<sup>51</sup> Også forestillinger om kvinnen som nærende offer, fortærende *femme fatale* eller fetisjobjekt er aktuelle.

Kari Elisabeth Børresen skriver at kristendommens idéhistorie fremviser en fortløpende inkulturasjon av gudsbegrep og menneskesyn ved at skrift og tradisjon aktualiseres i skiftende sosiokulturelle sammenhenger. Hun mener at ”menneskers tale om Gud, det vil si teologi, utformes i interaksjon mellom historisk skiftende gudsbilder og menneskesyn, slik at samfunnsmessige kjønnsroller og religiøse kjønnsmodeller påvirker og forsterker hverandre”.<sup>52</sup> Ulike modeller for og forståelser av kristologi og kjønn har altså ikke blitt utformet, og *blir* ikke utformet, i et kulturelt vakuum eller uavhengig av hverandre. I denne oppgavens ulike, skiftende samtidige kontekster ønsker jeg å vise hvordan dette temaet går igjen med transformasjoner. Jeg ønsker å vise hvilke ulike forståelser som finnes av en slik interaksjon og hvordan fotografiet, på ulike måter, brukes som innspill i en debatt om ulike forståelser av kjønn og kristologi som undertrykkende, frigjørende, eller ingen av delene.

---

<sup>47</sup> Heidi Eng, ”Homo- og queerforskning”, i *Kjønnsforskning: En grunnbok*, 136-149, red. av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen (Oslo: Universitetsforlaget, 2006), 141; Wencke Mühleisen og Jørgen Lorentzen, ”Kjønnen får hvile”, i *Kjønnsforskning: En grunnbok*, red. av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen, 277-285 (Oslo: Universitetsforlaget, 2006), 283-285.

<sup>48</sup> Kamitsuka, *Feminist theology*, 10.

<sup>49</sup> Mühleisen og Lorentzen, ”Kjønnen får hvile”, 283-285.

<sup>50</sup> Kelly Oliver, ”Nourishing the speaking subject: A psychoanalytic approach to abominable food and women”, i *Cooking, eating, thinking: Transformative philosophies of food*, 68-84, red. av Deane W. Curtin og Lisa W. Heldke (Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 71.

<sup>51</sup> Jorun Solheim, innledende forord til *Rent og Urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*, av Mary Douglas (Oslo: Pax Forlag, 1997), 10-11.

<sup>52</sup> Kari Børresen, ”Jesus som mor”, i *Jesus år 2000 etter Kristus*, 117-130, red. av Halvor Moxnes (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 118.

### 1.3.5 Oppsummering av oppgavens resultater

I forflytningen mellom de ulike kontekstene endres oppfatningen av hva et bilde er og hva det kan "gjøre". I mitt materiale har jeg funnet følgende forståelser av fotografiet: I reklamekonteksten får *Nattverden* og fotografiet "bære" Kristus på en måte som er *i slekt* med måten ord og sakrament kan sies å bære ham. Fotografiet får ikke sammenlikne, men *sammenblande* det hellige og profane på en upassende måte som kan gi troende nærmest en problematisk erfaring av idolatri. Samtidig får fotografiet her også være et "godt" motbilde til og "avsløre" *Nattverden* som bærer av hegemonisk, undertrykkende ideologi, av et androsentrisk syn på kjønn som både den katolske kirke og "ikonofobe", asketiske feminister anklages for å forfekte. Ja, fotografen lar det til og med få være et "godt" motbilde til, og lar det få gå til ikonoklastisk angrep på, en hierarkisk og binær konstruksjon av kjønn, og dermed *også* på det ideal og den gynosentriske kjønnsteoretiske posisjon som Girbaud har som uttalt målsetning å fremme med fotografiet. I forskningskonteksten brukes det *også* i en kritisk tematisering av en slik dikotom og essensiell forståelse av kjønn, men ses ikke lenger som "godt motbilde", men som et dystopisk anti-ideal. Her får fotografiet, *som* reklame, være selvreferensielt undergravende, et "ondt" bilde og bærer av undertrykkende ideologi. Det får "avsløre" samtidens vestlige, teologiske feminister som deltakere i forbrukssamfunnets idolatri. Deres forståelse av kjønn knyttes til en ekskludering av andre grupperinger fra å delta i menighetsfellesskapet og være "lemmer på Kristi legeme". I kunstkonteksten får ikke fotografiet lenger delta i en så *tydelig* billedkamp og strid mellom ulike kjønnsteoretiske og feministiske posisjoner. Her er den uttalte intensjonen å gi tilskuerne en erfaring av de kulturelle konvensjoner for konsum og det å spise som et mangfoldig, storslagent, overlappende og ustabilt fenomen. I denne resepsjonskonteksten legges det opp til en konstant, åpen og uavsluttet billedmigrasjon, der transformasjonene skjer *i tilskueren*, eller, bedre i denne sammenhengen, i *deltakeren*, der og da. Det som her *primært* er tenkt å "forstyrres" eller "avsløres", er et verdensbilde der *den som konsumerer* og *det som konsumeres*, det være seg mat, kultur eller bilder, ses som klart atskilte og stabile enheter.



## 1.4 Oppbygning og fremgangsmåte

Drøftningsdelen i denne oppgaven vil være tredelt. I første del tar jeg for meg resepsjonen av fotografiet i *reklamekonteksten*. Her dreier det seg om hvordan IAP, firmaet Girbaud og fotografen Brigitte Niedermaier tolker fotografiet og bruken av maleriet i dette. Deretter tar jeg for meg resepsjonen av fotografiet i *forskningskonteksten* og hvordan det ble tatt i bruk som illustrasjon til en artikkel i det feministiske, teologiske tidsskriftet *Kvinder, køn og forskning* i 2005.<sup>53</sup> Til slutt tar jeg for meg resepsjonen av fotografiet i *kunstkonteksten*. *Ultima Cena* ble stilt ut som kunstfotografi i utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy* i Cinema Trento i Parma fra 7. oktober 2007 til 8. januar 2008. Det materialet jeg tar utgangspunkt i og analyserer vil jeg presentere og begrunne innledningsvis i hvert enkelt underkapittel. Jeg har valgt å fokusere på de tilgjengelige skriftlige resepsjonskontekstene i min analyse. Verken fotograf, firma, artikkelforfatter eller kurator har gjort seg tilgjengelige for kommentarer utover det jeg har av offentlig tilgjengelig skriftlig nedfelt resepsjon fra deres side.

Når man plasserer elementer fra et verk som allerede er kjent innenfor et nytt rammeverk, vil det ofte kunne implisere et spørsmål om forholdet mellom det nye verket og ”originalen”. Et slikt spørsmål kan få ulike svar og tillegges ulik vekt i de forskjellige kontekstene. Niedermaiers fotografi utgjør også en del av resepsjonshistorien til maleriet *Nattverden* av Leonardo. Selv om det primært er fotografiet jeg vil fokusere på i denne oppgaven, gir det derfor ikke mening å se disse helt separat. Jeg vil derfor fokusere på at resepsjonen ofte er *både* av maleriet *og* fotografiet. Selv om *Nattverden* så tydelig er anvendt som direkte forelegg for Niedermaiers fotografi, utelukker ikke det at også andre ikonografiske referanser, allusjoner til tidligere kunst, ulike sjangrer og forhold i samtiden kan spille en sentral rolle for migrasjonen og resepsjonen. Jeg vil derfor ikke ha dette todelte fokuset og følge en slik inndeling slavisk gjennom oppgaven. Jeg vil benytte det i de kontekstene der jeg vurderer det som nyttig og klargjørende for analysen, og vektlegge det noe mindre, dersom *det* ikke er tilfelle. Avslutningsvis vil jeg sammenfatte hva jeg har funnet, og forsøke å sette resepsjonene i de tre kontekstene og det som skjer i forflytningen mellom dem, i kontrast til hverandre.

---

<sup>53</sup> Merry Wiesner-Hanks, ”Studying gender and religion: A look back and a look forward”, *Kvinder, køn og Forskning*, nr. 1-2 (2005): 8-19.

## 2.0 Resepsjonen i reklamekonteksten

### 2.1 Fotografiet som del av en reklamekampanje for Girbaud

Niedermaiers fotografi ble tatt i bruk i Girbauds reklamekampanje for vårkolleksjonen for kvinner i 2005. Det ble benyttet i vindusutstillinger der utsnitt av Kristusskikkelsen ble dekket med farget glass i gult, blått og rødt. Det ble også tatt i bruk i store plakater på butikkfasader og ellers distribuert i pressen og via internett, et sted det fortsatt var tilgjengelig etter at kampanjen ble stoppet i Frankrike og Italia.<sup>54</sup> Etter at kampanjen ble stoppet i disse landene, valgte Girbaud å la en del av de butikkfasadene som hadde vært dekket av dette fotografiet, bli dekket av store, svarte felt. De laget også en ”motkampanje” der de fjernet de kvinnelige modellene fra fotografiet og bare lot det tomme bordet stå igjen. Francois Girbaud brukte i etterkant av denne reklamekampanjen dette fotografiet på coveret til sin bok *Ma peau: Rock'n' street couture* som ble utgitt i 2005. I kjølvannet av dette vant Brigitte Niedermaier en rettssak mot Girbaud om rettighetene til bruk av dette fotografiet.<sup>55</sup>

Reklamekampanjen, og bruken av reklamefotografiet i denne konteksten, fikk et etterspill i rettsvesenet i Frankrike og i reklamebransjens selvutnevnte organ for kontroll av reklame (IAP) i Italia.<sup>56</sup> Det utspant seg også en heftig debatt i media, i en rekke aviser og i juridiske tidsskrift, der man tok for seg de rent juridiske spørsmål rundt forbud mot denne type reklame.<sup>57</sup> Fotografiet ble også tatt i bruk som eksempelmateriale i svært overflatiske normative drøftinger av hvordan man, etisk sett, bør vurdere denne typen reklame ut fra et kristent ståsted, og i komparative drøftinger av hvordan ulike grupper innen katolisismen vurderer denne type reklame ulikt.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Silvia Stabile, “Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria”, *Il diritto industriale*, nr. 1 (2006):87-92. Her er saksdokumentene (PRONUNCIA N. 59/05) tilgjengelige. Se også Istituto dell’ Autodisciplina Pubblicitaria, ”Il Codice e i regolamenti”, *Istituto dell’ Autodisciplina Pubblicitaria*, [www.iap.it/il-diritto/codice-e-regolamenti/il-codice/](http://www.iap.it/il-diritto/codice-e-regolamenti/il-codice/) (oppsøkt 30.03.2014). Her finnes regelverket som reklamekampanjen ble forbudt på grunnlag av i Italia.

<sup>55</sup> Francois Girbaud, *Ma peu: Rock'n' street couture* (Neuilly-sur-Seine: Michel Lafon, 2005).

<sup>56</sup> IAP er et akronym for Istituto dell’ Autodisciplina Pubblicitaria, som ikke er et rettslig organ, men et selvregulerende organ for reklame og markedsføring i Italia. Dette organet tar for seg fullstendig legal reklame, som man likevel mener at ikke burde forekomme. Istituto dell’ Autodisciplina Pubblicitaria, ”Conoscere IAP”, *Istituto dell’ Autodisciplina Pubblicitaria*, <http://www.iap.it/conoscere-iap/> (oppsøkt 30.03.2014).

<sup>57</sup> Tricoire, Agnès, ”De l’ordre moral à l’ordre religieux: Les juges condamnent une image pour Blasphème“, *Hommes & Libertés*, nr. 130 (april/mai/juni 2005): 22-24; Oliver Costemalle, ”Cette photo est un hommage à l’art et aux femmes”, *Liberation*, 12.03.2005, [www.liberation.fr/evnement/2005/03/12/cette-photo-est-un-hommage-a-l-art-et-aux-femmes\\_512663](http://www.liberation.fr/evnement/2005/03/12/cette-photo-est-un-hommage-a-l-art-et-aux-femmes_512663) (oppsøkt 04.03.2014); Stabile, “Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria”, 87-92.

I dette kapittelet tar jeg for meg den faktiske, skriftlige resepsjonen av dette fotografiet *som reklame*. Jeg har valgt å holde hovedfokus på de italienske dokumentene. Dette gjør jeg fordi disse dokumentene er de mest omfattende og inneholder samtlige argument som er av relevans for min problemstilling. Jeg ønsker i dette kapittelet å belyse hvordan Niedermaiers fotografi og Leonardos maleri i *reklamekonteksten* settes inn i ulike fortolkningsteoretiske rammeverk, der kristologi og kjønn tematiseres, både implisitt og eksplisitt, på svært ulike måter og spiller svært ulike roller. For oversiktens skyld har jeg valgt å dele dette underkapittelet inn i tre hoveddeler. Innledningsvis tar jeg for meg de negative reaksjonene mot Niedermaiers fotografi i dokumentene fra IAP. Deretter tar jeg for meg motreaksjonene fra Girbaud i dokumentene fra IAP og i uttalelser ellers i media. I forlengelsen av dette tar jeg for meg fotografens uttalelser om sitt fotografi, og avslutningsvis oppsummerer jeg de ulike tilnærmingene jeg har funnet i dette kapittelet.

## 2.2 Kontrollkomiteen og juryens resepsjon

IAP er et akronym for Istituto dell'Autodisciplina Pubblicitaria, som ikke er et rettslig organ, men et selvregulerende organ for reklame og markedsføring i Italia. Et organ som tar for seg fullstendig legal reklame som de likevel mener ikke burde forekomme. IAP består av en kontrollkomité og en jury. Kontrollkomiteen velger ut hvilke saker IAP skal ta for seg og redegjør for hvilke bestemmelser i retningslinjene til IAP de mener disse bryter med, og hvorfor.<sup>58</sup> Juryens oppgave er å fatte en endelig beslutning etter at de også har hørt motpartens argumenter. I denne konteksten bedømmes altså de ulike kampanjene *som reklame*. Kontrollkomiteen og juryen vurderer det aktuelle fotografiet i forhold til hvorvidt det rammes av de aktuelle bestemmelsene i artikkel 10 i CAP, som er IAPs regelverk. I denne artikkelen står det, i brede vendinger, at markedskommunikasjon ikke skal være støtende i forhold til moralsk, sivil eller religiøs tro og at den skal respektere menneskelig

---

<sup>58</sup> Jérôme Cottin, "Zur Verteidigung verbotener Bilder", *Protestantism et images*, 02.12.2005, [http://www.protestantismmeetimages.com/article.php3?id\\_article=143](http://www.protestantismmeetimages.com/article.php3?id_article=143) (oppsøkt 04.03.2014); Andreas Martin, "Bilderstreit und Kulturverlust: Über die Reizbarkeit des religiösen Gefühls am Beispiel von Leonardos Abendmahl", *Τα κατοπτριζόμενα. Magazin für Theologie und Ästhetik*, nr. 41 (2006), <http://www.theomag.de/41/am186.htm> (oppsøkt 04.03.2014); Isabelle Saint-Martin, "Christ, Pietà, Cène, à l'affiche: écart et transgression dans la publicité et le cinéma", *Etnologie française* 36, nr. 1 (2006): 65-81.

<sup>59</sup> Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria, "Conoscere IAP", *Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria*, <http://www.iap.it/conoscere-iap/> (oppsøkt 30.03.2014).

verdighet i enhver form og ethvert uttrykk.<sup>60</sup> Kontrollkomiteen skriver at Leonardos maleri, som er brukt som modell for reklamefotografiet, representerer en figurativ omstilling av selve fundamentet i den kristne tro, slik det er fastslått i evangeliets tekster, nattverdsinstitusjonen, messens symbolisme og dens gjentakelse i kulten. Komiteen mener at Niedermaiers fotografi sårer/krenker den religiøse overbevisning til de troende som her ser korsofferet, som Kristus har foregrepet rituelt gjennom innstiftelsen av nattverden – ringeaktet, banalisert og malplassert. Videre hevder de at bruken av nattverdsymboler som brød, kalk og fisk i fotografiet hever referansen, gjennom Leonardos maleri, til det siste måltid i det de her kaller ”dets spesifikke religiøse betydning”. Kristne symbol som fisken, duen og hendenes posisjon til den sentralt plasserte skikkelsen, tilskrives, sammen med brødet og vinen, en *fremmanende effekt* som de vurderer som problematisk. De hevder den kommersielle reklamen *reproduserer den handling* som gir mest uttrykk for og identifiserer de kristnes tro og religiøse overbevisning. Deres hovedankepunkt mot Niedermaiers reklamefotografi er at dette representerer en *upassende sammenblanding* av noe hellig og noe profant. Upassende fordi fotografiet er vulgært og erotisk kommersiell reklame for moteklær. Kontrollkomiteen argumenterer også for at de hellige elementene her blir objekt for *latterliggjøring* og *parodi* og vektlegger at dette er et *negativt angrep*, der den åpenbare *intensjonen* er å overbevise folk om å kjøpe klær og å sjokkere.

Juryen avviker fra kontrollkomiteens vurdering i det de poengterer at de *ikke* ser dette fotografiet som vulgært eller obscønt, og de mener at det *ikke* har erotiske konnotasjoner i vår kultursammenheng. De vektlegger også at det *ikke* bør ses som ironisk eller paradoksalt. I likhet med kontrollkomiteen mener de at fotografiet overskrider det de kaller et akseptabelt nivå for sammenblanding av det hellige og det profane. De mener bruken av de ikonografiske elementene kalk/beger, brød, fisk og det de kaller for ”Kristuskvinnens” sakrale positur fra *Nattverden* av Leonardo, gir fotografiet en *fremmanende* effekt. Referansen til *Kristus* og korsofferet ses her som ytterligere styrket ved at føttene til det de betegner som ”Kristuskvinnen” er krysset slik det var vanlig på fremstillinger av korsfestelsen i middelalderens Europa. Juryen mener den avbildede hendelsen i fotografiet *fremmanes* og persiperes/ses *som hellig* av de troende. Dette ligger til grunn for deres vurdering av at denne kampanjen strider med artikkel 10 i CAP. Både kontrollkomiteen og juryen konkluderer altså med at Girbauds reklamekampanje bryter med artikkel 10 i CAP, selv om juryen i den endelige avgjørelsen modifierer og motgår

---

<sup>60</sup> Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria, ”Il Codice e i regolamenti”, *Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria*, [www.iap.it/il-diritto/codice-e-regolamenti/il-codice/](http://www.iap.it/il-diritto/codice-e-regolamenti/il-codice/) (oppsøkt 30.03.2014).

kontrollkomiteens argumentasjon på noen punkter. Den aktuelle reklamekampanjen drøftes her ikke på noe tidspunkt opp mot artikler i CAP som dreier seg om upassende seksualisering og/eller kvinneundertrykkende fremstillinger. Kampanjen problematiseres og drøftes *utelukkende* i forhold til den artikkelen som dreier seg om religion. I dokumentene fra IAP er det i *hovedsak* den antatte resepsjonen av *Niedermayers fotografi* som utbroderes. I denne argumentasjonen fremkommer også implisitt hvilken antatt resepsjon av *Nattverden* av Leonardo de utgår fra, hvilken relasjon mellom fotografi og maleri de forutsetter og den forståelse av kristologi og kjønn som ligger til grunn for dette.

### 2.2.1 En religionsfenomenologisk tilnærming til resepsjon

Kontrollkomiteen og juryen må sies å beskrive og vurdere resepsjonen, både av maleri og fotografi, som et *religiøst fenomen* og sett fra de *religiøses side*, det vil si ut fra et religionsfenomenologisk perspektiv der mulig eller antatt *faktisk resepsjon* vektlegges.<sup>61</sup> De vektlegger altså hele tiden hva de *troende ser*. De tar *ikke* stilling til om den religiøse opplevelsen de forutsetter at de troende har, er rent subjektiv, eller om den refererer til noe som eksisterer i virkeligheten uavhengig av det opplevende subjektet. Resepsjonen, både av maleri og fotografi, er følgelig hos kontrollkomiteen og juryen i *hovedsak* deskriptiv. Argumentasjonen er stort sett konsekvensetisk og i mindre grad sinnelagsetisk.<sup>62</sup> I denne oppgaven, med fokus på resepsjon, er det her *primært* den konsekvensetiske argumentasjonen som vil være av interesse.

En slik religionsfenomenologisk tilnærming er *verken* reduktiv i forhold til religiøse fenomen, *eller* teologisk normativ. Det fremgår også tydelig når kontrollkomiteen og juryen vektlegger at *alle* grupper har rett til vern i henhold til den aktuelle paragrafen, og når de fokuserer på *tenkt, faktisk resepsjon*. For at noe skal vurderes som krenkende i en slik sammenheng, holder det at det er *psykologisk sant*. Samtidig er det viktig å ha klart for seg at denne argumentasjonen inngår i en sammenheng der det er vanskelig å sette *skarpe* grenser mellom deskriptivt og normativt. For, til grunn for denne antatte, faktiske

---

<sup>61</sup> Se António Barbosa da Silva og Katrine Ore, *Hva er religionsfenomenologi?: En kritisk analyse av religionsstudiet* (Stavanger: Misjonshøgskolens Forlag, 1996).

<sup>62</sup> Gunnar Heiene og Svein Olaf Thorbjørnsen, *Fellesskap og ansvar: Innføring i kristen etikk*, 2. utg. (Oslo: Universitetsforlaget, 1997), 102-103. Konsekvensetikk er en utgave av teleologisk etikk der all vekt ligger på de konkrete konsekvenser en handling får, og på dens følger. Ibid., 99-100. I dokumentene fra IAP vektlegges også intensjonen bak bruken av fotografiet og det *de* ser som *intendert effekt* på de kristne tilskuerne. Fotografiet ses som et intendert, krenkende angrep der den ønskede effekten ses som å krenke og sjokkere, og å selge moteplagg. Sinnelagsetikken fokuserer på *motivet* bak handlingen; på det *sinnelag* som handlingen er utført med.

resepsjonen de utgår fra at de troende vil kunne ha, vil de *med nødvendighet* måtte forutsette at det ligger en bestemt forståelse av visuell representasjon, fra de troendes side. En forståelse som ikke behøver å være koherent, men som vil være utslagsgivende for vurderingen av den antatte resepsjonen *både* av utgangsverket, det vil si maleriet, og av fotografiet.

### 2.2.2 Nattverden og drøfting av visuelt materiale

I dokumentene fra IAP fremkommer det tydelig at Kristusskikkelsen, nattverdssakramentene og den bibelske hendelsen innstiftelsen av nattverden, trekkes inn som relevant og avgjørende for de troendes resepsjon av Leonardos maleri og Niedermaiers fotografi. Nattverdssakramentet har, på svært ulike måter, spilt en ikke ubetydelig rolle i teoretiske diskusjoner omkring ulike typer visuelt materiale. Forståelsen av relasjonen mellom forfatter og verk innen humanistisk kunsthistorisk diskurs, har blitt beskrevet som, og kritisert for, å være sakramental.<sup>63</sup> Kunstverk har blitt tilskrevet samme rolle som nattverdsoblaten når det sies å være både åndelig og materielt.<sup>64</sup> I religionspedagogisk sammenheng er en slik dobbelthet i det estetiske uttrykket tenkt å svare til denne dobbeltheten i det kristne gudsbildet.<sup>65</sup> Nattverdssakramentet har også spilt en viktig rolle i ulike religionsvitenskapelige drøftinger av *reklame*, da ofte i komparative drøftinger av utvalgte aspekter ved *religion* og *reklame* som *fenomen*.<sup>66</sup> Ulike forståelser av nattverdssakramentet tas altså i bruk som heuristisk grep for å belyse diverse problemstillinger relatert til visuelt materiale av ymse slag. I det følgende vil jeg forsøke å klargjøre hva kristologien og nattverdssakramentets relevans består i i *denne* sammenhengen. Jeg vil ta for meg hvilken relasjon mellom maleri og innstiftelsen av

---

<sup>63</sup> Amelia Jones, *Self/Image: Technology, representation and the contemporary subject* (London: Routledge, 2006), 14. Amelia Jones har, i forlengelse av Donald Preziosi, kalt dette for "*hoc est corpus meum tendensen i fortolkning av visuell kunst*". Hun mener at det er en underliggende tanke for modernismen at gapet mellom signifikatet og signifikanten hvikes ut, slik det også gjøres i inkarnasjonen.

<sup>64</sup> P. A. P. E. Kattenberg, *Andy Warhol, Priest: "The Last Supper comes in small, medium and large"* (Dr.artes-avhandling, Universitetet i Leiden, 1999), 4-5. Kattenberg sammenlikner den religiøse forståelsen av relasjonen mellom ånd og materie i nattverden med det han kaller for "mysteriet i moderne kunst". Han skriver at når et kunstverk synes å være både åndelig og materielt, så spiller det samme rolle som nattverdsoblaten. Han argumenterer videre for at konseptet transformasjon er viktig *både* innen religion og det han betegner som samtidskunsten.

<sup>65</sup> *Identitet og dialog*, NOU 1995:9, 68. Her står det at dobbeltheten i det estetiske uttrykket svarer til dobbeltheten i det kristne gudsbildet og at visuelle fremstillinger, spesielt av Kristus, på en veldig konkret måte kan få fram at i kristendommen ses det hellige, det guddommelige, som noe som ikke bare har å gjøre med abstrakte læresetninger, men også med vår virkelighet, med vår tilværelse og erfaring på en konkret og *sansbar* måte.

<sup>66</sup> Tricia Sheffield, *The religious dimensions of advertising* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 115-131.

nattverden og nattverdssakramentet, som jury og kontrollkomité kan sies å forutsette i en kontekst der den valgte rammen/teorien eller modellen man har valgt å sette Leonardos verk inn i, tydelig er *religionsfenomenologisk*. De troendes resepsjon er det som er av interesse.

### 2.2.3 Resepsjonen av *Nattverden* av Leonardo

I dokumentene fra IAP relateres Niedermaiers fotografi, *gjennom* Leonardos maleri, til det siste måltid i det som her betegnes som dets *religiøse betydning*, til innstiftelsen av nattverdssakramentet. Samtidig bruker jury og kontrollkomité ord som “fremmanende effekt” og ”persiperes som hellig” og ”å se korsofferet” i sin beskrivelse av de troendes resepsjon. De skriver også at den kommersielle reklamen her *reproduserer den handling* som gir mest uttrykk for og identifiserer de kristnes tro og religiøse overbevisning.

Jury og kontrollkomité ser hel tydelig ikke for seg en resepsjon der maleriet utelukkende ses som en aoristisk ”dokumentarisk visualisering” av den bibelske hendelsen innstiftelsen av nattverden. Det ses heller ikke utelukkende didaktisk, som en eksegetisk utlegning av bibeltekster og erstatning for begrepsmessig, dogmatisk diskusjon knyttet til kristologi og nattverdslære. Det ses verken bare som illustrasjon til teologiske tekster, eller som en selvstendig teologisk ”primærtekst”, men bedømmes, slik jeg ser det, her først og fremst som et *objekt for kristen visuell fromhet* i en *kultisk* kontekst.

#### 2.2.3.1 Maleriet som ”bærer av Kristus”

Geir Hellemo skriver innledningsvis i en skissemessig historisk gjennomgang av den teologiske debatten rundt det kristne kultbildet at: ”Det avgjørende spørsmål er om bilder kan bære Kristus, på et vis som er i slekt med måten ord og sakrament bærer ham.”<sup>67</sup> Han skriver videre at det kristne kultbildet er et bilde som ligger helt på linje med gudstjenestens dypeste intensjon, som er å ”legge forholdene til rette for et reelt møte mellom Gud og mennesker”.<sup>68</sup> Når jury og kontrollkomité vektlegger en fremmanende effekt og at de ikonografiske elementene persiperes ”som hellige”, og at de troende ”ser korsofferet”, forutsetter de, slik jeg vurderer det, at Leonardos maleri, av de troende er

---

<sup>67</sup> Geir Hellemo, ”Kristus i den kirkelige kunst” i *Kristusbilder: Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 41-62, red. av Renate Ranschbach Eggen og Olav Hognestad (Trondheim: Tapir, 1992), 45.

<sup>68</sup> Ibid., 43-45.

tenkt å ”bære Kristus” på et vis som må sies å være *i slekt med* måten ord og sakrament også er tenkt å ”bære” ham på. Det er primært i *dette positive svaret* på Hellemos spørsmål jeg mener vi finner maleriets avgjørende relasjon til innstiftelsen av nattverden, nattverdssakramentet og kristologien i denne konteksten. En helt presis og nøyaktig plassering av dette antatte *slektskapet* gir ikke de knappe kommentarene grunnlag for. For her knyttes det, for å si det mildt, ikke an til noen *dyptpløyende* teologisk fundering omkring bildet og dets antatte eller eventuelle relasjon til en metafysisk eller transcendent dimensjon av virkeligheten. Utallelsene kan derfor vanskelig relateres til noen koherent billedteologi som er uten indre spenninger og lett å gjøre rede for.

Men, det som ikke kan forklares utfyllende, kan av og til beskrives litt mer presist. Og det som ikke nødvendigvis er koherent kan også være interessant. Her vil en skissemessig redegjørelse for *noen* sentrale hovedpunkt ved *kristologien* generelt, og den katolske kirkes *nattverdslære* spesielt, kunne være nyttig.<sup>69</sup> Likeså et *kort* overblikk over hvordan man har vurdert et slikt *slektskap* mellom måten bilder, ord og sakrament kan ”bære Kristus” på i teologisk sammenheng. Det er et nødvendig grunnlag for å kunne belyse hvilken forståelse av kristologi som kan ligge til grunn for den resepsjon jury og kontrollkomité tar utgangspunkt i og for, så langt det er mulig, å plassere denne i en større, billedteologisk sammenheng.

### 2.2.3.2 Kristologi, nattverdslære og modeller for representasjon

Innen kristen teologi opererer man ikke med noe absolutt skille mellom det hellige og det profane, det immanente og det transcendent. *Inkarnasjon* er en latinsk term som betyr ”kjøttpåtakelse” og brukes om at Guds sønn ble menneske og unnfanget i en kvinnes liv. Grunnlaget for inkarnasjonstanken finner vi i Joh 1.14. der det står at ”*Ordet ble kjøtt og tok bolig iblant oss*”. Man kan si at inkarnasjonstanken uttrykker at i personen Jesus fra Nasaret møter vi samtidig den evige Gud.<sup>70</sup> *Tonaturlæren* ble endelig fastslått i Kalkedon i 451 og er en lære om ”Kristi to fullstendige naturer som Gud og Menneske i personens enhet”<sup>71</sup>, med andre ord at Kristus består av to naturer (guddommelig og menneskelig) i en

---

<sup>69</sup> Jeg velger å fokusere på den katolske kirkes nattverdslære her, fordi dette er den dominerende konfesjonen i Italia og Frankrike, der denne reklamekampanjen ble tatt opp til offentlig diskusjon, og fordi bruken av ord som ”korsoffer”, også knytter an til katolsk tradisjon.

<sup>70</sup> Henriksen, *Guds virkelighet*, 146-151.

<sup>71</sup> Niels Henrik Gregersen, *Fragmenter av et spejl: Bidrag til dogmatikken*, 2. utg. (Frederiksberg: Anis/Religionspædagogisk Center, 1992), 333.



enkelt person.<sup>72</sup> *Tonaturalæren og inkarnasjonsteologien* forutsetter at det *ikke* er et absolutt dualistisk skille mellom det transcendent og det immanente, mellom det hellige og det profane, i kristen teologi.<sup>73</sup> Dette er relevant i forhold til hvordan man i en kristen kontekst vurderer muligheten for mediering gjennom materielle ting, det være seg vin, brød eller bilder.

Spørsmålet om hva et sakrament er og om hvordan Kristus er tenkt å være *til stede* i nattverdssakramentet, er omstridt og tilrettelegges noe ulikt innen forskjellige konfesjoner. I denne sammenhengen synes jeg det er mest naturlig å redegjøre *skissemessig* for de mest relevante aspektene ved læren i den katolske kirke, som er den dominerende konfesjonen i Italia og Frankrike. Den katolske kirke lærer at når brødet og vinen konsekreres, forandres brødets og vinens *substans* til Kristi legemes og blods *substans*. Brødets og vinens ytre fremtoning – deres aksidens, forblir uforandret. Forandringen i substans er tenkt irreversibel og uavhengig av videre bruk og kontekst.<sup>74</sup> Forandringen i essens kalles transsubstansiasjon og doktrinen om denne for *transsubstansiasjonslæren*.<sup>75</sup> Man kan si at på samme måte som Kristus anses å være av samme vesen som faderen, så er nattverden også av samme vesen som sin ”original”<sup>76</sup>, altså at nattverden *er* Kristi legeme og blod og *ikke* bare et tegn for dette. Eller, sagt på en annen måte, at det ikke finnes noen *avstand* mellom signifikat og signifikant, men at det i nattverden dreier seg om *objektiv eksistens* og *ikke* bare tegnproduserende menneskers meningsunivers. De konsekrerte nattverdselementene kan ses som *presentasjoner* av guddommen. *Korsofferet* blir igjen og igjen gjort *nærværende sakramentalt* i kultisk kontekst, i messen, i messeofferet, i nattverdselementene. Kristi legeme og blod er altså her tenkt *reelt nærværende*. Nattverden kan, ut fra et slikt perspektiv, ses som en iterativ *manifestasjon* av den virkelige, *nærværende* Gud i vår egen samtid. En manifestasjon som også erfares gjennom *synet*, og ikke bare gjennom konsum via munnen, idet nattverdshostien (det konsekrerte brødet) presenteres for menigheten *visuelt*. Den forståelse av kristologi som ligger til

---

<sup>72</sup> Jaroslav Pelican, *Jesus through the centuries: His place in the history of culture* (New Haven: Yale University Press, 1999), 86-87.

<sup>73</sup> Det vil her være mer sakssvarende å si at teologene her skjelner, men ikke skiller, da et slikt absolutt skille ville representere en streng dualisme som er fremmed for kristendommen nettopp på grunnlag av inkarnasjonen og tonaturalæren.

<sup>74</sup> Alister E. McGrath, *Christian theology: An introduction*, 3. utg. (Oxford: Blackwell, 1993), 525.

Det finnes også romersk-katolske teologer som har lansert begrep som ”transfinalization” og ”transsignification” som betegnelser for en forståelse av konsekrering der brødet og vinens identitet ikke kan isoleres fra kontekst og bruk.

<sup>75</sup> Ibid., 524-525. Denne doktrinen hviler på Aristoteles skille mellom substans og aksident.

<sup>76</sup> Pelican, *Jesus through the centuries*, 86-87.

grunn for argumentasjonen til kontrollkomité og jury, er altså knyttet til billedteologiske tilrettelegninger av hvordan bilder kan sies å "bære Kristus" på et vis som er i slekt med måten ord og sakrament bærer ham.

### 2.2.3.3 Sakramental mediering gjennom bildet som materielt objekt

Forholdet mellom bilde og prototype – det bildet kan sies å legemliggjøre eller representere, har spilt en sentral rolle i kristologisk debatt og i debatten rundt bruk av bilder av Kristus og helgener opp gjennom teologihistorien. Her finnes det et spekter av syn som går fra de som ser bildet som fullstendig identisk med prototypen, til de som utelukkende ser det som et tegn på en annen høyere realitet og ikke ser noen ontologisk forbindelse mellom disse.<sup>77</sup>

Teologene har, på ulike måter, vektlagt at bilde og prototype, bildet og det bildet kan sies å legemliggjøre eller representere, *må* separeres. Doktrinen om *realpresens* i nattverden, i brød og vin som materielle nattverdselementer, kan da ikke appliseres når det gjelder bildenes fysiske materiale, penselstrøk på lerret eller mur. For de som opp gjennom teologihistorien har bedømt bruk av bilder som objekt for kristen, visuell fromhet *positivt*, har det vært viktig å understreke at det *ikke* dreier seg om *ontologisk* nærvær – så også i katolsk kontekst.<sup>78</sup> De som har argumentert for at det *må* være en *vesenslikhet* mellom bilde og prototype har forfektet et ikonoklastisk standpunkt og *forkastet* bilder som objekt for kristen, visuell fromhet. Nettopp i *forsvaret* av bilder som objekt for kristen, visuell fromhet, har det vært viktig å avvise *nærvær* og *"iboenhet"* forstått slik. Dette betyr altså at man ikke kan forutsette en resepsjon der Kristus er *nærværende* i bildet på *samme måte* som han, i henhold til katolsk lære, er det i nattverdselementene.

I denne sammenhengen er det viktig å ha klart for seg at det selvfølgelig *kan* være en uoverensstemmelse mellom en teoretisk og en praktisk holdning til relasjonen mellom et bilde og dets prototype. Dette er også viktig når innfallsvinkelen til jury og kontrollkomité så tydelig er *religionsfenomenologisk* og *deskriptiv*, heller enn preskriptiv og teologisk normativ. (Det er jo tross alt en god grunn til at man skjelner mellom teologihistorie og religionshistorie.) I kunstfaglig sammenheng har det vært argumentert

---

<sup>77</sup> Clema Antonova, *Space, time and presence in the icon: Seeing the world with the eyes of God* (Farnham: Ashgate, 2010), 76; David Freedberg, *The power of images: Studies in the history and theory of response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 392-395.

<sup>78</sup> Donald Cooper, "Projecting presence: The monumental cross in the Italian church interior", i *Presence: The inherence of the prototype within images and other objects*, 47-69, red. av Robert Maniura og Rupert Schepard (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 50.

for at en slik forståelse, på ulike tidspunkt i historien, *faktisk* har inntruffet og vært alminnelig.<sup>79</sup> Det vil si at nattverdslæren og troen på substansiell transformasjon av en visuelt oppfattet ting har hatt betydning også for de troendes resepsjon av den visuelle verden og av bilder.<sup>80</sup> Man har sett for seg en sakramental mediering gjennom bildet som materielt objekt, som kan grense mot et essensialistisk syn på bildet som bærer av det indre nærvær til det som det representerer. I denne sammenhengen vil det si at det deler essensen til den guddommelige prototypen. Samtidig har et slikt essensialistisk syn vært avvist som et polemisk argument fra ikonoklastenes side, heller enn et sannsynlig, reelt fenomen.<sup>81</sup> Jury og kontrollkomité fokuserer hele tiden på hva maleriet og fotografiet *gjør* og ikke på hva de troende antar at det *er*. Samtidig finner jeg ikke noe i dokumentene fra IAP som forutsetter en resepsjon fra de troende der maleriets og nattverdselementenes relasjon til en metafysisk eller transcendent dimensjon av virkeligheten ses som *fullstendig* overensstemmende. Fokuset på en ”fremmanende effekt” og på tilskuernes resepsjon av noe ”*som hellig*”, viser at det også for de troende her er antatt å dreie seg om et *slektskap* og *ikke* en fullstendig overensstemmelse.

Den modell for representasjon som jury og kontrollkomité implisitt legger til grunn for de troendes resepsjon, forutsetter på en måte *både* avstand og nærhet mellom signifikat og signifikant. Det forutsettes at de troende utgår fra at det er en forskjell mellom *bildet* av Kristus og nattverdselementene, og nattverdselementene, i deres ulike relasjon til prototypen, til Kristus. Dette impliserer et syn på forholdet mellom bilde og prototype der det *både* er en relasjon og et brudd mellom disse, men selvfølgelig uten at de billedteologiske funderinger, som implisitt må forutsettes, blir gjort nærmere rede for.<sup>82</sup> Her forholder man seg ikke til teologenes spesialiserte språk, og det er ikke mulig å ta de sparsomme kommentarene til inntekt for en bestemt billedteologi.

Det likevel fristende å nevne den kunstteori som Johannes av Damaskus utviklet om relasjonen mellom bilde og prototype forstått som *inskripsjon*. Han vektla at det ikke dreide seg om et nærvær i tid og rom, men, at et bilde kan representere det som er avbildet som en form for manifestasjon eller fremsyning. Termen inskripsjon dreier seg ikke om *identitet*, men om *identifikasjon*. Relasjonen er *ikke* tenkt *essensiell*, men formal. Man kan

<sup>79</sup> Mitchell, *Iconology*, 32 (fotnote nr. 43.); Freedberg, *The power of images*, 28, 32; Antonova, *Space, time and presence in the icon*, 101.

<sup>80</sup> Cooper, ”Projecting presence”, 50-54.

<sup>81</sup> Robert Maniura og Rupert Sheperd, innledende forord til *Presence: The inherence of the prototype within images and other objects*, 1-30, red. av Robert Maniura og Rupert Sheperd (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 8, 22.

<sup>82</sup> Antonova, *Space, time and presence in the icon*, 76, 82.

snakke om at signifikatet og signifikanten ikke er identiske, men identifiserbare. Da dreier det seg om at henvisningen kan skape et *nærvær i den som betrakter*. Om et bilde henviser til en prototype gjennom de karaktertrekk som fremkommer på det, da skaper det en opplevelse i betrakteren idet vedkommende ”kommer i hu” den som er avbildet, nettopp på grunnlag av at bildets former henviser til prototypen.<sup>83</sup> En slik tilnærming *kan* synes å korrespondere ganske godt med den resepsjonen fra de troendes side som vi nettopp har tatt for oss. Om ikke annet kan det ses som et godt eksempel på en tilnærming som åpner for at det visuelle kan være medium for spesiell åpenbaring, men at det dreier seg om *delvis* og *ikke fullstendig* nærvær. Noe kan ses mentalt, selv om det ikke er tenkt å være fysisk til stede.

#### 2.2.4 Resepsjonen av Niedermaiers fotografi

Jury og kontrollkomité vurderte fotografiet som et *negativt angrep* der Kristus og nattverdselementene ble latterliggjort. Deres hovedargument for at dette fotografiet oppleves som støtende og krenkende for de troende, er at gjenbruken av ikonografiske elementer fra *Nattverden* av Leonardo og andre tilsvarende malerier fører til en *upassende blanding* av noe hellig og noe profant. Begrepsparet *hellig* og *profant* knyttes her direkte til en intern kristen forståelse av spesiell åpenbaring, det vil si Kristusåpenbaring. I en kristen, teologisk sammenheng vurderes, som vi har sett, ikke en sammenblanding av noe hellig og noe profant i *utgangspunktet* som upassende. Tvert i mot. Selve tanken om inkarnasjonen forutsetter at man må skjelne, men *ikke skille*, mellom det hellige og det profane, det immanente og det transcendent.<sup>84</sup> Jury og kontrollkomité antar at de troende *ikke* opplever en *upassende* sammenblanding av noe hellig og noe profant i møte med Leonardos maleri. De mener det først skjer når ikonografiske elementer fra dette og andre tilsvarende malerier tas i bruk i den *nye konteksten*, i fotografiet og reklamekampanjen.

---

<sup>83</sup> Mosche Barasch, *Icon: Studies in the history of an idea* (New York: New York University Press, 1992), 8, 196, 198, 200-201, 204-206.

<sup>84</sup> Se her 2.2.3.3.

#### 2.2.4.1 Den *samme måten* å se på aktiveres i en *ny kontekst*

Jury og kontrollkomité går, som vi har sett ovenfor, ut fra at *Nattverden* av Leonardo ses som et *hellig bilde verdig venerasjon av de troende*. Denne forståelsen av resepsjonen av utgangsverket (eller utgangsverkene) viser seg her *også* å være avgjørende for den antatte resepsjonen av Niedermaiers fotografi. Det vil si at bruken av ikonografiske elementer fra dette og tilsvarende malerier, i en ny kontekst, fører til at den samme måten å se på aktiveres *også* i forhold til reklamefotografiet. Den *fremmanende effekten* og persepsjonen av noe *som hellig* tenker de forblir uendret, selv om konteksten endres. Det som innen fenomenologien kalles et intensjonalt objekt eller *noema*, det vil si det objekt eller den gjenstand som tilskuernes bevissthet retter seg mot, er her *fortsatt* antatt å være *Kristus*.<sup>85</sup> Maleriets *funksjon* i en *kultisk kontekst*, og som objekt for *kristen*, *visuell fromhet*, trekkes altså tydelig inn som relevant *også* for den antatte resepsjonen av *fotografiet*. Det avgjørende i denne sammenhengen er at tanken om *nærvær* fortsatt er relevant for resepsjonen i den nye konteksten.

Mieke Bal har påpekt at "The relation between the image and its pre-text, the primary characteristic of history painting, is unstable over time."<sup>86</sup> I den grad man her kan si at det dreier seg om relasjoner mellom tekster, er det ikke primært en slik ustabil relasjon mellom bilde og pre-tekst det dreier seg om, men heller det man kan kalle en mer stabil og ahistorisk relasjon mellom bildet og Kristus. Kristus – som også omtales som Logos, som Ordet.<sup>87</sup> Resepsjonen av de ikonografiske elementene i en ny kontekst knyttes her *ikke* til en nyfortolkning eller til kritisk tematisering av aspekter ved en antatt virkelighetsforståelse, *verken* i maleri *eller* fotografi. Resepsjonen knyttes heller ikke til en kritisk tematisering av den *måte å se på*, eller forståelse av representasjon, som tanken om resepsjon av noe "som hellig" og en "fremmanende effekt", forutsetter.

Det er interessant å merke seg at heller ikke Girbauds *intensjon* i denne sammenhengen knyttes til en kritisk problematisering av identitets- og maktspørsmål i den kristne tradisjonen, men vurderes som et negativt, *latterliggjørende angrep* og som hån – en handling rettet mot maleriet, mot nattverdselementene og Kristus. Her vurderes fortsatt syn og visuell erfaring som viktig del av *religiøs praksis*. De troende ses som *deltakere* heller enn tilskuere, og det forutsettes at de *ikke* endrer sin tilskuerpraksis (eller opplever

---

<sup>85</sup> Barbosa da Silva og Ore, *Hva er religionsfenomenologi?* 19-20.

<sup>86</sup> Mieke Bal, *Reading "Rembrandt"*, 36.

<sup>87</sup> Joh 1. 1-18.

denne som kritisk tematisert) i møte med fotografiet. Fokuset er hele tiden på *effekten* dette kan ha for de troende som *opplever en upassende sammenblanding*, en upassende sakralisering og en upassende profanering. Religion relateres da til *det sanselige* og ikke bare til det kognitive og læremessige.

#### 2.2.4.2 Upassende sammenblanding - kommersialisering og erotisering

Den upassende sammenblandingen i Niedermaiers fotografi knyttes i hovedsak til at den nye konteksten er *reklame og kommersiell markedsføring* av moteklær. Bruken av ikonografiske elementer fra *Nattverden* av Leonardo og andre malerier i reklamekonteksten, bedømmes både som en upassende *profanering*, og som en upassende *sakralisering*. Bruken av ikonografiske elementer fra en i utgangspunktet kristen kontekst i fotografiet, vurderes altså ikke bare *vanærende*, men også *ærende* på en *upassende måte*. Moteklærne, de kommersielle produktene, ses sakralisert på en upassende måte når de plasseres inn i denne konteksten. Det er *de* som presenteres visuelt for oss og tilbys, og ikke Kristi legeme og blod. Samtidig *ses* Kristus, nattverd og korsoffer *profanert* på en upassende måte i reklamekonteksten.

*Relasjonen* mellom religion og reklame/forbruk som fenomen har vært et tema for drøfting i religionsvitenskapelig sammenheng, *uten* at bruk av ikonografiske elementer fra en kristen kontekst har vært vurdert som en *upassende sammenblanding* av noe hellig og noe profant.<sup>88</sup> I denne konteksten er det aldri snakk om en kritisk tematisering, verken av aspekter ved religion, reklame/forbruk, eller den måte å *se på* som jury og kontrollkomité antar at aktiveres for de troende. De antar at bruken av maleriet i fotografiet her fører til den samme *fremmanende effekten* og persepsjonen av noe *som hellig*. En faktisk erfaring av *nærvær* i møte med reklamebildets *forbruksvarer*, med rikdom og materielle ting som det har blitt advart mot å dyrke, og som er ansett som en mulig vei til frafall, vurderes som en upassende sammenblanding av hellig og profant.<sup>89</sup> Forståelsen av kristologi og av forholdet mellom det hellige og det profane dreier seg her om hva som skjer i relasjonen mellom tilskuer og bilde.

At Niedermaier har endret måltidsdeltakernes kjønn fra menn til kvinner vurderes *ikke* som støtende eller krenkende. At Kristusskikkelsen her fremstilles som en *kvinne*

---

<sup>88</sup> Sheffield, *The religious dimensions of advertising*, 1-17, 21.

<sup>89</sup> Matt 21.12-13; Mark 11.15-19; Luk 19.45-48; Joh 2.13-16. Se her hvordan Jesus renset tempelet for handelsmenn og pengevekslere.

tematiseres ikke som problematisk, verken av kontrollkomiteen eller juryen. Når *kjønn* tematiseres i denne konteksten, knyttes det følgelig *ikke direkte* opp mot en *begrepsmessig refleksjon* rundt det kristne gudsbegrepet og kristologi. Det knyttes med andre ord *ikke* til en abstraherende intellektuell debatt om teologi, gudsbilde, kjønn, kjønnsmodeller eller ulike feministiske posisjoner. Når kjønn tematiseres i denne sammenhengen er det *utelukkende* i forhold til spørsmålet om hvorvidt rekontekstualiseringen av ulike elementer fra kristen ikonografi skal bedømmes som upassende fordi den konteksten de settes inn i er *seksualisert* eller *erotisert*. I dokumentene fra IAP utdypes det ikke *hvorfor* en seksualisering eller erotisering bedømmes som problematisk, men både jury og kontrollkomité er utvetydige i sin konklusjon om at den *vil* være det, selv om de er uenige i hvorvidt denne grensen *faktisk* overskrides i *denne* sammenhengen.<sup>90</sup> Når de vurderer aktiveringen av det man kan kalle et ”kjønnet blikk” i en slik kontekst som en upassende blanding av hellig og profant, har også det selvfølgelig sin grunn i et gitt gudsbilde og kristologi. Geir Hellemo skriver at det kristne kultbildet er et bilde som ligger helt på linje med gudstjenestens dypeste intensjon, som er å ”legge forholdene til rette for et reelt møte mellom Gud og mennesker”.<sup>91</sup> Det Kristne gudsbildet åpner ikke for en erotisk dimensjon i et slikt *møte* mellom menneske og Gud, eller for en erotisk Kristus.<sup>92</sup>

Når kontrollkomiteen og juryen så tydelig knytter an til en kultisk kontekst, til troendes opplevelse og det man kan kalle kristen, visuell fromhet som relevant for resepsjonen av *både* maleriet og fotografiet, må det ses som en naturlig konsekvens av at deres mandat i denne konteksten er å vurdere hvorvidt Niedermaiers fotografi, som del av en reklamekampanje, kan sies å rammes av den ovenfor nevnte bestemmelsen i artikkel 10 i ACP, artikkelen som dreier seg om hvorvidt dette fotografiet er støtende eller krenkende i forhold til religiøs tro. Det betyr at all resepsjon der dette *ikke* oppleves som krenkende eller støtende, heller ikke vil være av interesse for jury og kontrollkomité i denne konteksten. De tar ikke normativ stilling til resepsjonen og bedømmer den ikke som ”riktig” eller ”feil”.

---

<sup>90</sup> Stabile, “Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria”, 88-89. Kontrollkomiteen vurderer fotografiet som upassende erotisert, mens juryen avviser dette ganske så bestemt.

<sup>91</sup> Hellemo, ”Kristus i den kirkelige kunst”, 43-45.

<sup>92</sup> Freedberg, *The power of images*, 320-326, 368-371.

## 2.3 Girbauds og Niedermaiers resepsjon

I papirene fra IAP understreker Girbaud og deres advokater at de ønsker å henlede oppmerksomheten på det faktum at kvinnene i dagens samfunn nok har oppnådd seksuell likestilling, men svært ofte på bekostning av noe de gir betegnelsen ”*virkelig femininitet*”. De mener at fotografiet stimulerer til et nytt, feminint møte med Leonardos verk. Et møte de betegner som ”nesten omvendt”. De mener at bildet bryter båndet mellom maskulinitet og makt ved å bevege seg mot en ny, ”*feminin virkelighet*”, og at fotografiet iscenesetter et nytt rom for femininitet idet det fremstiller mannen som svak og sårbar og ikke som den dominerende. Omfavnelsen av den mannlige modellen ser de som *kjærlig beskyttelse* og *ikke* som vulgær eller provoserende.<sup>93</sup>

Fra Girbauds side understrekes det videre at det ikke er noen kalk i fotografiet, men bare et metallbeger med moderne form. Brødene og fisken hevder de ikke henviser til noe nattverdssymbol. Duen, som ikke er fremstilt i Leonardos maleri, ser de som et symbol på fred av *universell karakter* og *ikke* spesifikt kristent. De mener at hendene til den sentralt plasserte modellen ikke er i en ”prestelig” posisjon (det vil si foldede, hevet mot himmelen eller velsignende), men at hun her utelukkende henvender seg høflig til de andre modellene. De avviser at dette dreier seg om å reproducere det *hellige* i nattverdsinstitusjonen, en slags *deifikasjon* av produktene, eller at modellene her får funksjonen av å være ”apostler” for varemerket Girbaud.<sup>94</sup> I etterkant av at Girbauds fotografi hadde blitt forbudt i Italia, protesterte de med den begrunnelse at fotografiet var basert på et *maleri* og inspirert av en *bok*, av Dan Browns bestselger, *Da Vinci-koden*.<sup>95</sup> De tok også Dan Browns side i hans kritikk av den katolske kirke og deres kvinnesyn, og uttalte at de syntes det var beklagelig at representasjonen av en *kvinne* skal ses på som heresi. I denne sammenhengen fremmet Girbaud også et spørsmål om hvordan verden hadde sett ut dersom apostlene hadde vært kvinner.<sup>96</sup> Girbaud knyttet i uttalelser i media også an til hvordan kunstnere i nyere tid har tatt utgangspunkt i malerier fra en, i utgangspunktet, religiøs kontekst. Verk av Andy Warhol, Raymond Hains og Claude

---

<sup>93</sup> Stabile, “Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria”, 88.

<sup>94</sup> Ibid., 88

<sup>95</sup> Vogue News, ”Holy unethical”, *Vogue News*, 16.03.2005, <http://www.vogue.co.uk/news/2005/03/16/holy-unethical> (oppsøkt 03.04.2014). Disse sitatene går igjen i et uttall av artikler distribuert på nettet i denne perioden.

<sup>96</sup> Xavier Ternisien, ”La Cène détournée de Marithé et Francois Girbaud est interdite d’affichage”, *Le Monde*, 12.03.2005, 9; Stabile, “Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria”, 88.



Closky trekkes inn som *avgjørende* for vurderingen av Niedermaiers fotografi som *ikke* krenkende.<sup>97</sup>

Argumentasjonen fra Girbauds side må ses som en del av deres markedsstrategi, en strategi som neppe er utformet helt uten kunnskap om hvordan den *faktiske* resepsjonen av denne type fotografi har vært tidligere. En strategi der intensjonen først og fremst er å skape kjøpevillige mennesker. Like fullt er det interessant å ta for seg det de *hevder* er deres *intenderte* og ønskede resepsjon av fotografiet. Girbauds redegjørelse for resepsjonen av fotografi og maleri er *klart preskriptiv* – ikke deskriptiv. Deres lesepraksis er selektiv og strategisk, og det er for dem *utvetydig* hvordan vi som tilskuere *bør* forholde oss til fotografiet *og* til den diskusjon om kjønn og kjønnsmodeller som i senere tid er knyttet til Leonardos maleri. Girbaud vektlegger sin egen, uttalte intensjon med fotografiet. De ser produksjonen som det avgjørende øyeblikket i bildets ”liv”, og sin intensjon med fotografiet som bestemmende for dets mening og hva det får ”gjøre” i *enhver* annen kontekst. Andre mulige tolkninger er ikke interessante, relevante eller riktige.

### 2.3.1 Resepsjonen av *Nattverden* av Leonardo

Girbaud ser aldri maleriet som del av en religiøs, visuell kultur og knytter det ikke til visuell praksis innen en religiøs tradisjon. I sin resepsjon av maleriet stiller de seg indifferente til fenomenet *kult*, til maleriets mulige funksjon i det *rituelle rom* og til resepsjon også av det visuelle som *religiøst fenomen* knyttet til *spesiell*, og ikke bare *allmenn*, åpenbaring. Girbauds advokater vektla at fotografiet var basert på et *maleri og en roman*, ikke på *bibelen*, og at det ikke fantes noe i det som var støtende i forhold til katolisismen.<sup>98</sup> Det er tydelig at de vurderer bibeltekstene og det visuelle medium svært ulikt også som medium for åpenbaring *for de troende*. De utgår fra at en henspeiling på *bibelen* vil kunne være problematisk for dem, mens en henspeiling på *maleriet Nattverden* av Leonardo, her sett *som kunstverk*, ikke vil være det. De stiller seg med dette *ikke* fullstendig likegyldige til åpenbaring som religiøst fenomen og de troendes faktiske resepsjon, men, må sies å innta en holdning til dette som er mer ”protestantisk”. De ser bilder som *didaktiske* og ikke som objekter for visuell fromhet. Tanken om at *skriften* har en *direkte* relasjon til sin guddommelige referent, til *forskjell* fra bildet, har spilt en sentral

---

<sup>97</sup> Tricoire, ”De l’ordre moral à l’ordre religieux”, 23.

<sup>98</sup> Se her Vouge News, ”Holy unethical”, *Vogue News*, 16.03.2005, <http://www.vogue.co.uk/news/2005/03/16/holy-unethical> (opp søkt 03.04.2014).

rolle i en intern, teologisk diskusjon om bilder.<sup>99</sup> *Ordet* har, i så måte, av mange blitt ansett å ha en ”overlegen åndelige status” i forhold til *bildet*.<sup>100</sup> Dette *kan*, ironisk nok i denne sammenhengen, ses i kontinuitet med den tradisjonelle, teologiske skepsis som har vært mot å kunne iaktta det transcendent gjennom *sansene*, da kanskje spesielt i reformert og protestantisk kontekst. Jeg skriver ”ironisk”, fordi Girbaud i denne konteksten inntar en feministisk posisjon der de vektlegger og argumenterer for at nettopp det sanselige, erfaringen og kroppen har blitt undertrykket til fordel for det intellektuelle i religiøse sammenhenger preget av patriarkatet.



**Figur 2. Brigitte Niedermaier. Ultima Cena. 2004. Air Paris for Girbaud. Utsnitt av fotografiet tatt i bruk i vindusutstilling og på butikkfasade i 2005.**

#### 2.3.1.1 Et berømt kunstverk med en virkningshistorie innen kunstsfæren og samtidens litteratur

I IAP og det franske rettsvesenet vektlegger Girbaud at de først og fremst ser nattverden av Leonardo som et *berømt kunstverk* med en virkningshistorie innen *kunstsfæren*. Det at et verk utstilles på et museum og anerkjennes som et mesterverk eller som kanonisk, kan ses som avgjørende for resepsjonen av det. Det samme kan dets *virkningshistorie* innen kunsten – dets adaptasjoner i *andre* verk. Reklamekampanjen kan også, rent visuelt, sies å

<sup>99</sup> David Morgan, *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice* (Berkeley: University of California Press, 2005), 12.

<sup>100</sup> Freedberg, *The power of images*, 405.

knytte an til den delen av virkningshistorien til *Nattverden* av Leonardo der maleriet har vært tatt i bruk i en *kunstkontekst*. I vindusutstillinger benytter Girbaud seg av røde, gule og blå glassplater i kombinasjon med utsnitt av Niedermayers fotografi. Disse fargede feltene likner de Andy Warhol brukte i noen av sine bearbeidinger av maleriet. I tillegg tar Girbaud, som nevnt, utgangspunkt i at kunstnere som Andy Warhol, Raymond Hains og Claude Closky også har tatt i bruk malerier fra en i utgangspunktet religiøs kontekst, og fremholder at deres fotografi hører hjemme i denne sammenhengen.<sup>101</sup> Jérôme Cottin, en protestantisk teolog, har forsvart Girbauds fotografi mot kritikk nettopp med utgangspunkt i denne tidligere bruken av maleriet i *kunstsammenheng*. Han har betegnet de kritiske reaksjonene fra katolsk hold som *kunnskapsløse*, nettopp på grunnlag av at de *ikke* primært ser maleriet som et *kunstverk* med en *virkningshistorie* innen kunstsfæren.<sup>102</sup>

Samtidig knytter Girbaud an til maleriets virkningshistorie i samtidens litteratur. *Da Vinci-koden* er en roman skrevet av Dan Brown, utgitt i 2005. Boka er, og utgir seg ikke for å være annet enn en kriminalroman, med oppdiktete personer og hendelser. Men, to av denne bokens oppdiktete personer presenteres som forskere, og Dan Brown hevder at disse fremsetter påstander som er korrekte og vanlige *også* innenfor historisk forskning: at Jesus var gift med Maria Magdalena og fikk barn med henne, og at de grunnla en religionsform der det *evige kvinnelige* ble dyrket.<sup>103</sup> At Dan Browns historiske teorier i *Da Vinci-koden* ikke er basert på omfattende lesning av moderne forskningslitteratur, kommer neppe som et sjokk på de fleste, men det er irrelevant i denne sammenhengen.<sup>104</sup> Av relevans for denne oppgaven er hvordan Dan Brown i sin boks plot, og sine uttalelser, posisjonerer seg i forhold til en løpende og *høyst reell* debatt om hvorvidt det man kan kalle ulike *religiøse kjønnsmodeller* skal ses som henholdsvis *undertrykkende* eller *frigjørende*. I *Da Vinci-koden* hevdes det at det var Maria Magdalena, *ikke* Johannes, som ble fremstilt ved siden av Kristus i Leonardos maleri.<sup>105</sup> Maria Magdalena fremstilles som Jesu *hustru* og *mor* til hans barn, og *ikke* som hore og motsetning til jomfru Maria, slik hun tradisjonelt har blitt fremstilt. Det er hennes *kvinnelige kropp* og først og fremst hennes *forplantningsevne* og hennes rolle som *mor*, som gjør at hun blir tilskrevet en viktig rolle i denne boka. Her ses Maria Magdalenas *livmor* som den hellige gral, som

---

<sup>101</sup> Tricoire, "De l'ordre moral à l'ordre religieux, 23.

<sup>102</sup> Jérôme Cottin, "Une publicité discrète et respectueuse du christianisme: Le point de vue d'un théologien protestant", *Hommes & Libertés*, nr. 130 (April/Mai/Juni, 2005): 25.

<sup>103</sup> Bart D. Ehrman, *Truth and fiction in the Da Vinci code: A historian reveals what he really know about Jesus, Mary Magdalene and Constantine* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 27-28.

<sup>104</sup> Oskar Skarsaune, *Den ukjente Jesus: Nye kilder til hvem Jesus virkelig var?: Da Vinci-koden, Gralsfortellingene, Thomasevangeliet, Q-kilden* (Oslo: Avenir, 2005).

<sup>105</sup> Brown, *The Da Vinci code* (London: Corgi Books, 2003), 316-323, 342.

*nattverdskalken*.<sup>106</sup> I boka hevdes det at Leonardo inkorporerte gjemt symbolikk som var i strid med kristen lære i sine malerier.<sup>107</sup> Leonardos maleri omtales i denne boka som "one of the most astonishing tributes to the sacred feminine".<sup>108</sup> Dan Brown har gjennom hele sin bok, og i uttalelser ellers, levert en bitende og eksplisitt kritikk av den *katolske kirkes* kvinnesyn, men *ikke* dermed en kritikk av en religiøst fundert antropologi eller religiøse kjønnsmodeller *per se*.<sup>109</sup> Tvert i mot.

Jone Salomonsen skriver at det finnes to ulike krefter innen det man kan kalle internasjonal feministteologi. En som kommer *innenfra*, fra et eget, kritisk, akademisk rom, og en annen som kommer *utenfra*, fra *ikke-kirkelige* feminister som nyskaper religiøs symbolikk og religiøse ritualer der "*kvinneguden*" er sentral.<sup>110</sup> Religiøse feminister som kaller seg postkristne eller gudinnedyrkende, forkaster Jesus som guddommelig person og avviser kirkens lære som håpløst patriarkalsk. De søker uttrykk for den manifeste og inkarnerte Gud i *naturen* og i *kvinnens eget selv*. Dette er en bevegelse som argumenterer for at et samfunn som dyrker mannbilledlige guder verdsetter menn høyt og kvinner lavt, mens et samfunn som dyrker kvinnebilder er egalitært og verdsetter alle likt.<sup>111</sup> Det er en slik *kristendomskritisk gudinnebevegelse* Dan Brown knytter *positivt* an til. I hans bok settes matriarkalsk og gynosentrisk antropologi og meningsunivers opp som et positivt alternativ til en androsentrisk og patriarkalsk antropologi. Kjønn ses her ikke som komplimentært, men hierarkisk. Mann og kvinne, det maskuline og det feminine, er antonymer og eksempel på binære motsetningspar som har spilt en viktig rolle innen strukturalistisk analyse.<sup>112</sup> Det samme har antonymene "hellig" og "profan". Disse motsetningene har ofte vært sett som analoge på den måte at de posisjonerer det menneskelige og det guddommelige i forhold til hverandre på en *rekke* ulike måter i religiøs sammenheng, så også innen kristen og katolsk teologi, der læren om Kristus har spilt en avgjørende rolle.<sup>113</sup>

Kristologien bærer i seg mange problemstillinger og teologiske utfordringer når det gjelder kjønn. En forståelse av kristologi der det at Kristus ble inkarnert som mann blir sett som en

---

<sup>106</sup> Ibid., 331-336.

<sup>107</sup> Ibid., 73.

<sup>108</sup> Ibid., 135.

<sup>109</sup> Ibid., 62, 73, 172-174.

<sup>110</sup> Jone Salomonsen, "Er 'Gud vår Mor' avgud eller sann gud?" i *Feministteologi på norsk*, 163-183, red. av Dagny Kaul, Anne Hilde Laland og Solveig Østrem (Oslo: Cappelen Akademiske Forlag, 1999), 165.

<sup>111</sup> Jone Salomonsen, "Sophias profet", i *Jesus: år 2000 etter Kristus*, 165-190, red. av Halvor Moxnes (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 167.

<sup>112</sup> Anne d'Alleva, *Methods & theories of art history* (London: Laurence King, 2005), 134.

<sup>113</sup> Tina Beattie, *New catholic feminism: Theology and theory* (London: Routledge, 2006), 112.

ontologisk nødvendighet, og ikke en historisk tilfældighet, har blitt brukt som hovedargument mot kvinnelig ordinasjon. I en slik sammenheng forstås prestens rolle som symbolsk, og siden prestene skal representere Kristus, og Kristus var en mann, kan bare menn gjøre dette. Tina Beattie skriver at sosialt kjønn (*gender*) i katolsk tradisjon fungerer som *metafor* for relasjonen mellom Gud og menneske. "Whether one is 'male' or 'female' depends less on the body than on the position one occupies in relation to the human or divine other."<sup>114</sup> I og med tonaturlæren, det vil si at Kristus ses som en person med to naturer: som både Gud og menneske på samme tid, vil Kristus i en kristen, teologisk sammenheng også kunne definere hva det er å være *fullt og sant menneske*. Kristologien er, blant annet derfor, av stor betydning for den kristne tradisjonens skiftende kvinnesyn og ulike måter å forstå kjønnsdistinksjonene, kroppen og seksualiteten på. Fremstillinger av Kristus som, for eksempel kvinne, svart eller homofil, er langt fra ukjent i kristen sammenheng, der slike fremstillinger tas i bruk i en kamp for å bli sett som fullverdige mennesker *og* som en kritisk tematisering av identitet- og maktspørsmål.<sup>115</sup> Det finnes også flere eksempler på at tilsvarende billedmateriale brukes i populærkulturen og i reklamesammenheng.<sup>116</sup>

### 2.3.1.2 Maleriet som "bærer av ideologi" – ikke "bærer av Kristus"

I Girbauds argumentasjon får spørsmålet om relasjonen mellom maleriet og *makt* også relevans, men på en ganske annen måte enn i argumentasjonen til jury og kontrollkomité. Svend Bjerg skriver i *Synets teologi* om hvordan man i nyere tid har angrepet det kultiske bildet på i hovedsak to måter, dels ved å teologisk stemple det som avguderier, og dels ved å estetisk utnevne det som kunst og anbringe det på museum som et rent *estetisk kunstobjekt*.<sup>117</sup> I Girbauds resepsjon i reklamekonteksten skjer *ingen av delene*. Utgangspunktet for Girbauds tilnærming synes å være at kunstneriske og kulturelle uttrykk, som Leonardos maleri, kan ses som "bærere av ideologi". Selv om maleriet hylles "som kunst", så er bruken av det i fotografiet knyttet til en demytologiserende strategi der

---

<sup>114</sup> Beattie. *New catholic feminism*, 11.

<sup>115</sup> Se 3.2.1

<sup>116</sup> Gerd Buschmann, "Leonardos Abendmahl in der Werbung: Kritischer Impuls oder blasphemische Zitat?" i *Religion Heute* 57 (mars 2004): 42-52. Se her en reklamekampanje for Otto Kern av fotografen Horst Wackerbarth med utgangspunkt i *Nattverden*, der enten Kristus ble presentert som mann og måltidsdeltakerne som kvinner, eller omvendt. Ads of the world, "Pony: Black Jesus", *Ads of the world*, [http://adsoftheworld.com/media/print/pony\\_black\\_jesus](http://adsoftheworld.com/media/print/pony_black_jesus) (oppsøkt 28.03.2014). Pony laget i 2000 en reklamekampanje for sko med en korsfestet, svart Jesuskikkelse.

<sup>117</sup> Svend Bjerg, *Synets teologi* (Frederiksberg: ANIS, 1999), 79.

det ”avsløres” som ”bærer av ideologi”. Girbaud knytter maleriet, gjennom dets virkningshistorie i samtidens litteratur, til en debatt om ulike modeller for kjønn og til en *androsentrisk* modell for kjønn. Girbaud vektlegger at de knytter an til noe de vurderer som *universelt*, samtidig ser vi at de også knytter an til en *spesifikk og intern religiøs* debatt. I denne sammenhengen fremkommer det tydelig at de ikke ser for seg et *skarpt* og *absolutt skille* mellom det vi kan kalle for *religiøse* og *sekulære* kjønnsmodeller, men utgår fra at samfunnsmessige kjønnsroller og religiøse kjønnsmodeller kan *påvirke* og *forsterke* hverandre. Leonardos maleri har også på ulike måter vært knyttet til en debatt om forståelse av kjønn og kjønnsmodeller *lenge før* Brown utga sin bok og *uavhengig* av denne. Dette gjelder både i en intern, kristen kontekst og i kontekster der maleriet knyttes til et androsentrisk syn på kjønn *uten* at en teologisk lesning tematiseres som relevant.<sup>118</sup>

### 2.3.2 Resepsjonen av Niedermaiers fotografi

#### 2.3.2.1 En kritisk refleksjon/tematisering av utvalgte aspekter ved virkelighetsforståelsen i et annet verk

Girbaud avviser kategorisk at det finnes ikonografiske elementer i fotografiet som kan relateres til Kristus eller nattverdssakramentet. De hevder at de knytter an til/ bruker *universelle*, og *ikke spesifikt kristne*, symboler i fotografiet. Når de knytter an til noe religiøst, er det i tilknytning til en *debatt om kjønn* og måter å tenke om kjønn på. Kjente kunstverk som forbindes med et visst tema kan brukes i en kritisk aktualisering av dette.<sup>119</sup> I dokumentene fra IAP står det at fotografiet stimulerer til et ”nytt, feminint møte med Leonardos verk”, et møte de betegner som ”nesten *omvendt*”.<sup>120</sup> Dette fremlegger de som en *ønsket effekt* av dette fotografiet. En effekt som er noe ganske annet enn den *fremmanende effekten* som juryen og kontrollkomiteen mente ble det faktiske resultatet av bruken av Leonardos maleri i den nye konteksten, og den mulige erotiske eller latterliggjørende effekten som de fant problematisk i denne sammenhengen. Fotografiet gis her tilsynelatende en ganske annen *intendert hermeneutisk funksjon* i forhold til *Nattverden* av Leonardo, enn den antatte faktiske resepsjonen juryen og kontrollkomiteen utgikk fra. Tanken om *nærvær* er, bokstavelig talt, fraværende. Det *møtet* man her skriver man vil

---

<sup>118</sup> Richard Hüttel, *Spiegelungen einer Ruine: Leonardos Abendmahl im 19. und 20. Jahrhundert* (Marburg: Jonas, 1994), 86.

<sup>119</sup> Örtengren, *Parafrasens estetikk i 1900-talets bildkonst*, 102.

<sup>120</sup> Stabile, ”Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria”, 88.

stimulere til, er *ikke* et reelt møte mellom Gud og mennesker, men det de betegner som et *omvendt møte* med Leonardos verk. Omvendt idet det betegnes som *feminint* i motsetning til *maskulint*. Bruken av Leonardos maleri i fotografiet, og tilknytningen til maleriets virkningshistorie innen litteraturen fra Girbauds side, kan ses som et *fremmedgjøringsgrep* – en de-doxifiserende strategi der *Nattverden* av Leonardo ”vises fram” som en *representasjon* av kjønn og knyttes til en spesifikk modell for forståelse av kjønn. Girbaud ser altså for seg at dette ikke er umiddelbart innlysende, men noe som tilskuerne må gjøres oppmerksomme på. Derfor skriver de også at reklamefotografiet har som ønsket effekt å *innvirke på resepsjonen av Leonardos maleri*. At *maleriet* på noen måte skulle kunne innvirke på resepsjonen av *fotografiet*, tematiseres ikke som en mulighet i denne sammenhengen. Fotografiet er tenkt å være en kritisk lesning av aspekter ved *virkelighetsforståelsen* i et annet verk, eller, rettere sagt, en tradisjonell og, etter deres mening, feilslått forståelse av et annet verk. Med inkorporeringen av elementer fra Leonardos maleri ønsker de *både* å markere en kritisk forskjell til en dominerende og undertrykkende modell for å forstå kjønn, og fremsette et alternativt og riktigere/bedre ideal. De vil altså *både* kritisere det de ser som kvinneundertrykkende mekanismer, og samtidig feire og bekrefte det de selv vurderer som et positivt ideal for både kvinner og menn. De river ett ideal ned fra pidestallen og setter selv frem et nytt ideal. I Girbauds argumentasjon ses relasjonen mellom Leonardos maleri og fotografiet som en relasjon mellom fiktive tekster som utelukkende har referanse til tegnproduserende menneskers meningsunivers – tekster som søker sin referensielle betydning i andre tekster. Bruken av maleriet i fotografiet kan ses som et fremmedgjøringsgrep og en kritisk tematisering, eller bevisstgjøring, i forhold til disse. Det er viktig å påpeke at det ikke er slik at Girbaud i sin argumentasjon tenker seg at man med *kunst*, og med den aktuelle bruken av *kunst* som utgangswerk, *ikke* fremsetter en påstand om noe om virkeligheten utenfor fotografiets fiktive ramme. Representasjonene er her, selv om de er fiktive, tenkt å ha *reelle effekter*, og Girbaud har som uttalt intensjon å intervenere i hegemoniske fortellinger og forestillinger om kjønn og kvinnelighet med sitt fotografi.

### 2.3.2.2 Fotografiet som deltaker i en billedkamp og gjenstand for ikonoklastisk sensur

Girbaud vektlegger som nevnt sin egen, uttalte intensjon med fotografiet. De ser produksjonen som det avgjørende øyeblikket i bildets "liv", og sin intensjon med fotografiet som bestemmende for dets mening og hva det får "gjøre" i *enhver* annen kontekst. Andre mulige tolkninger er ikke interessante, relevante eller "riktige". De konstruerer *aldri* et bilde av seg selv som opplyste, moderne, rasjonelle og sekulære subjekt som "vet bedre" i motsetning til primitive, billedtilbedende troende som *tror* at bildene er hellige, levende og mektige. Deres kritikk er aldri et direkte angrep på "regressive, overtroiske holdninger", noe som heller neppe hadde stilt dem i noe godt lys eller vært en spesielt god reklamestrategi.

Å se Niedermaiers fotografi som en *kritisk refleksjon* krever en bestemt kontekst. Girbaud tolker *også* tydelig *reaksjonene* mot denne reklamekampanjen som et angrep på, og forsøk på å sensurere det kvinneideal og den forståelse av kjønn som *de selv* ønsker å målbære. Når Girbaud presenterer sitt fotografi som en kritisk tematisering, er det *aldri* en kritisk tematisering av den måte å "se på" som jury og kontrollkomité forutsetter, og heller ikke med et *uttalt* ønske om å vanhellige eller krenke *noe* eller *noen*. De ser tvert i mot seg selv og de troende som *deltakere i samme visuelle kultur*, og reaksjonene og kritikken mot reklamekampanjen og fotografiet tolker de dermed som en ikonoklastisk sensur av den modell for kjønn og kvinnelighet de selv ønsker å holde frem som et feministisk ideal for samtidens kvinner. De tolker det som et *mottrekk* i en billedkamp der *alle deler* forståelsen av hva dette dreier seg om og har den samme oppfatningen av hva et bilde *er* og "gjør". En slik selviscenesettelse som offer for ikonoklastisk sensur, spilte en viktig rolle i Girbauds reklamekampanje der de ikke bare *fjernet* bannerne/bildet, men også erstattet det med tomme bord og svarte bannere. I deres kampanje fremstår de svarte veggene og de tomme ukebladsidene kanskje vel så viktig som det opprinnelige fotografiet, og de iscenesetter fjerningen av fotografiet som en symbolsk hendelse og som en mediehendelse. Dette gjør de selv om denne forståelsen av kjønn *aldri* trekkes frem som direkte grunnlag for kritikk av fotografiet. Jury og kontrollkomité vurderer aldri fotografiet som en kritisk refleksjon, og de setter verken fotografi eller maleri inn i en kontekst som muliggjør dette.



### 2.3.2.3 Kritisk tematisering av aspekter ved en feministisk posisjon

Girbauds kritikk har flere brodder. Slik jeg ser det, er det ikke *primært* den katolske kirke eller en religiøst fundert antropologi de her polemiserer mot. Det primære målet for kritikken er, i denne sammenhengen, aspekter ved en feministisk posisjon som *ikke* er religiøst fundert. Når de skriver at kvinnene har oppnådd likestilling på *bekostning* av sann femininitet, er det i hovedsak denne tapte ”sanne femininiteten” de ønsker å vinne tilbake. Når de også retter kritikk mot aspekter ved den bestemte utgaven av religiøst fundert antropologi, som Dan Brown også kritiserer i sin bok *Da Vinci-koden*, er det primært for å slå denne i hartkorn med forståelsen av kjønn innen denne feministiske posisjonen som *kan* ses som *hovedmålet* for deres kritikk..

Girbaud går, med sitt fotografi, inn i en polemisk diskusjon med ganske bestemte feministiske strømninger. De posisjonerer seg *negativt* i forhold til feministiske posisjoner som har kritisert den type tilsynelatende intensiverte konvensjonelle kjønnsiscenesettelser (som jeg vil si vi finner i dette fotografiet) som *kvinneundertrykkende og sexistiske*. De har sett disse i negativ kontinuitet med patriarkalsk religion og knyttet femininitet til undertrykkelse og maktesløshet. Jean Baudrillard og Naomi Wolf er eksempler på forfattere som har sett fashionreklamens kvinnesyn som arvtaker til, og i en slags *kontinuitet* med, et religiøst fundert kvinnesyn og bedømmer denne kontinuiteten som entydig negativt. Wolf har tatt for seg og diskutert forholdet mellom kvinnelig skjønnhet og kvinnelig frigjøring. Hun mener at bilder av kvinnelig skjønnhet blir brukt som politisk våpen mot kvinners fremskritt. Den såkalte ”skjønnhetsmyten” kan ses som en forlengelse av en patriarkalsk religion som har *tatt over* for myter om morskap, huslighet, passivitet og bluferdighet. ”It is seeking right now to undo psychologically and covertly all the good things that feminism did for women materially and overtly.”<sup>121</sup> Baudrillard har hevdet at skjønnhet har blitt et absolutt, religiøst imperativ for kvinner, og at kroppslig skjønnhet har blitt et tegn på ”utvelgelse” og ”frelse”. ”The cult of the body no longer stands in contradiction to the cult of the soul: It is the successor to that cult and heir to its ideological function.”<sup>122</sup> Han knytter fashionindustriens kvinneideal til asketisk og kroppsfjendtlig praksis.<sup>123</sup> Representanter for slike feministiske posisjoner har *selv* vært anklaget for å målbære et puritansk, *asketisk, kroppsfjendtlig, sensurerende og undertrykkende*

---

<sup>121</sup> Naomi Wolf, *The beauty myth: How images of beauty are used against women* (London: Chatto & Windus, 1990), 11.

<sup>122</sup> Jean Baudrillard, *The consumer society: Myth and structures* (London: Sage, 1998), 136.

<sup>123</sup> Ibid., 136.

kvinneideal.<sup>124</sup> De har selv blitt anklaget for å ha likhetstrekk med, og stå i en negativ forbindelse med kristendommen (forstått som patriarkalsk religion). I visse sammenhenger har de nettopp derfor fått betegnelsen ”New Victorianism”.<sup>125</sup> At man fra konservativt religiøst hold kan sies å dele en del av deres synspunkter, har vært sett som en *vanskelig allianse* for disse feministene, som ellers jo nettopp har posisjonert seg med *klar front* mot det de har sett som patriarkalsk og kvinneundertrykkende religion og kristendom.<sup>126</sup> Girbaud forkaster altså tanken om at feminisme med nødvendighet er antifeminin og tanken om at femininitet alltid er sexistisk, undertrykkende og et tegn på passiv objektstatus og underordning. De gjør det ved å markere en *kritisk forskjell* til nettopp patriarkalsk religion, i allianse med *Da Vinci-kodens* kritikk. De markerer med andre ord en kritisk forskjell til en patriarkalsk kultur som de *selv* har blitt slått i hartkorn med. Samtidig argumenterer de tydelig for at de med dette fotografiet *også* ønsker å fremsette et *alternativt* og *bedre* ideal for dagens kvinner.

#### 2.3.2.4 Et nytt, positivt ideal

Girbaud er hele tiden tydelige på at de med sitt fotografi også ønsker å målbære et nytt og positivt, feministisk ideal som skiller seg *både* fra den religiøst funderte antropologi, og den feministiske posisjon de ønsker å ta avstand fra. Det idealet de selv setter fram knytter de også til den religiøst funderte antropologi som vi finner i *Da Vinci-koden*.

Når Girbaud bruker begrep som *sann kvinnelighet*, kan det synes som om de utgår fra et essensielt syn på kjønn, det vil si at det finnes en *sann*, kvinnelig identitet, en indre kvinnelig essens som er grunnet i et ”naturlig” biologisk kjønn. Kvinner og menn ses som *fundamentalt* ulike. I så måte forkaster de et androgynt menneskeideal der det vektlegges at kvinner og menn er grunnleggende like, og en tanke om at de kroppslige forskjellene mellom kjønnene ikke påvirker det *essensielle* i den menneskelige naturen. De posisjonerer seg altså negativt *både* i forhold til et androgynt og et androsentrisk menneskeideal. Vi har allerede sett at mann og kvinne, det feminine og det maskuline, er antonymer og eksempel på binære motsetningspar som har spilt en viktig rolle innen strukturalistisk analyse.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Yvonne Tasker og Diane Negra, innledende forord i *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture* (Durham, N.C: Duke University Press, 2007), 3; Sheila Jeffreys, *Beauty and misogyny: Harmful cultural practices in the west* (London: Routledge, 2005), 16-17.

<sup>125</sup> Stéphanie Genz og Benjamin A. Brabon, *Postfeminism: Cultural texts and theories* (Edinburgh University Press, 2009), 14.

<sup>126</sup> Janet Staiger, *Media reception studies* (New York: New York University Press), 183.

<sup>127</sup> Anne d’Alleva, *Methods & theories of art history* (London: Laurence King Publishing, 2005), 134.

Girbaud leser Niedermaiers fotografi som en reversering av hvilket av antonymene i det binære motsetningsparet mann – kvinne som de mener bør verdsettes *høyest*. De ser heller ikke selv det mannlige og det kvinnelige som komplementært og likeverdig. En binær kjønnsforskjell, en dikotom tokjønnsmodell, må i Girbauds argumentasjon sies å utgjøre basisen for tenkningen om kjønn, *ikke* mangfoldig forskjellighet. Her gis kvinnelighet og kvinnekroppen ikke lenger en underordnet rolle i kjønnshierarkiet. Tvert i mot er det her *kvinnen* som blir *normen*. Det kvinnelige ses som sentralt og overlegent, mens det mannlige ses som marginalt og underlegent. Kvinnelighet ses som en negasjon av mannlighet, og det nye idealet som fremholdes er derfor klart *gynosentrisk*. Girbaud reverserer altså *en* asymmetrisk situasjon og erstatter den med en *ny* asymmetrisk situasjon. Kvinnene ses som følsomme, sårbare og relasjonsinnrettede, noe som ses som positive egenskaper. Girbaud fremholder at også menn lider av å leve i et sexistisk samfunn, og de skriver at de vil forandre *mannsrollen* også. Den feministiske posisjon de ønsker å fremme, synes å stemme godt overens med den vi finner innen såkalt feministisk matriarkalisme. Feministiske *matriarkalister* fremstiller kvinner som naturlig gode, mens menn forbindes med aggressivitet og konkurranse. Kvinner og menn blir *ikke* satt på lik linje, men det fremholdes, for det meste, at menn *ikke* er hinsides håp, og man oppmuntrer menn til å lete etter, og utvikle sine feminine sider og sitt ”feminine indre”.<sup>128</sup> Girbauds ideal er tydelig gynosentrisk og står i så måte i klar kontinuitet med det syn på kjønn som vi finner igjen i *Da Vinci-kodens* religiøst funderte antropologi.

Girbaud knytter ikke kjønn *bare* til noe essensielt. De knytter også sann kvinnelighet til bruk av klær og til et estetisk uttrykk og ideal. Girbauds uttalelser kan derfor også knyttes til et *performativt* syn på kjønn. Et performativt syn på kjønn vil, noe enkelt sagt, si at kjønn er noe en *gjør* og ikke noe en *er*.<sup>129</sup> Samtidig er det her klart at det etter Girbauds mening finnes *normative* måter å *gjøre* kjønn på. Det estetiske uttrykket og idealet som de knytter til *sann kvinnelighet* kan *vanskelig* sies å være *pluralistisk*.

---

<sup>128</sup> Cynthia Eller, *The myth of matriarchal prehistory: Why an invented past won't give women a future* (Boston: Beakon Press, 2000), 58.

<sup>129</sup> Hilde Bondevik og Linda Rustad, ”Humanvitenskapelig kjønnsforskning” i *Kjønnsforskning: en grunnbok*, 42-62, red. av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen (Oslo: Universitetsforlaget, 2006), 56.

### 2.3.3 Niedermaiers resepsjon av reklamefotografiet som positivt, feministisk ideal

Det er interessant å merke seg at fotografens resepsjon av *fotografiet* skiller seg noe fra den som firmaet fremholder som ønsket i reklamekonteksten. Jeg vil derfor også ganske kort ta for meg hennes resepsjon separat i denne sammenhengen. Niedermaier uttalte at fotografiet var et feministisk budskap om fred for kvinnene, og at hun så det som en *hyllest* til kunsten og kvinnene. Hun uttalte også at kvinner bør lykkes i å ”fjerne seg fra figurer som Maria og Maria Magdalena som bestemmende for sin eksistens”.<sup>130</sup> Brigitte Niedermaier knytter, i likhet med Girbaud, fotografiet til en diskusjon om kjønn og kjønnsmodeller, og ser helt bort fra maleriet som objekt for kristen, visuell fromhet. Både Girbaud og Niedermaier fremholder representasjonen av kvinnene i dette fotografiet som et feministisk og *entydig positivt ideal* for samtidens kvinner. På en måte ser de altså fotografiet ut fra et ”imitatio-perspektiv”. Her, foran våre øyne, ser vi vårt forbilde. Et *positivt* forbilde. Det er *henne* vi skal likedannes med. Kvinnene ses som *ideal* og ikke som *ofre*. Feminisme ses her *ikke* nødvendigvis som *antifeminin*, og tanken om at *femininitet* alltid er objektiverende, sexistisk og undertrykkende forkastes når disse kvinnene løftes fram som *feministiske ideal*. Når Niedermaier henviser til Maria Magdalena, refererer også *hun* tilbake til den kvinnelighetsdiskurs som forekommer i *Da Vinci-koden* og resepsjonen av Leonardos maleri i litterær sammenheng.

#### 2.3.3.1 En kritisk tematisering av en androsentrisk og en gynosentrisk forståelse av kjønn

Til *forskjell* fra Girbaud er Niedermaiers resepsjon av *Da Vinci-koden* og av Maria Magdalena *negativ feministisk*, idet hun her forkaster også *henne* som feministisk ideal. Niedermaier ser de kvinnelige modellene i sitt fotografi som positive, feministiske ideal i motsetning til *både* Maria og Maria Magdalena. Hun river *begge* disse bibelske kvinneskikkelsene ned av pidestallen som ideal og bestemmende for kvinners eksistens, og hun trekker dem fram som tvilsomme, feministiske rollemodeller. Selv om hun så tydelig tar avstand også fra matriarkalsk feminisme, tar heller ikke hun avstand fra feminisme *per se*. Både Girbaud og Niedermaier posisjonerer altså seg selv som *både* pro- og antifeministiske. I den etterfølgende pressedekningen av reklamekampanjen, og i de

---

<sup>130</sup> Oliver Costemalle, ”Cette photo est un hommage à l’art et aux femmes”, *Libération*, 12.03.2005, [www.liberation.fr/evenement/2005/03/12/cette-photo-est-un-hommage-a-l-art-et-aux-femmes](http://www.liberation.fr/evenement/2005/03/12/cette-photo-est-un-hommage-a-l-art-et-aux-femmes) 512663 (oppsøkt 04.03.2014).

rettslige dokumentene, har jeg ellers bare funnet at fotografiet knyttes *positivt* til utgaver av feministisk tenkning som tilslutter seg det kvinneideal som fremholdes i *Da Vinci-koden*. Niedermaier er altså den *eneste* jeg har funnet som kan sies å knytte *fotografiet* til en feministisk kritikk *også* av det syn på kjønn som forfektes i denne boka. Hun situerer også feminisme og aspekter ved *dette* synet på kjønn som antitetiske.

Interessant å merke seg i denne sammenhengen er at vi i Niedermaiers fotografi faktisk *ikke* finner en reversering av kjønnssammensetningen i *Nattverden* av Leonardo, slik man tradisjonelt har sett det, der bare menn er til stede. Vi finner derimot en reversering av den kjønnssammensetning vi finner i *Da Vinci-kodens* måte å se maleriet på. Niedermaier ser her sitt fotografi som en kritisk tematisering, ikke *bare* av den katolske kirkes kvinnesyn og Mariologi – av androsentrisk antropologi som også kan være religiøst fundert, men *også* av den *gynosentriske* antropologi som vi har sett står sentralt i *Da Vinci-kodens* omtale og bruk av Leonardos maleri. Niedermaier uttaler seg her tydelig kritisk til Leonardos maleri forstått som en patriarkalsk representasjon, *og* til den beskrivelse og fortolkning av dette maleriet i *Da Vinci-koden* der dette reverseres og der maleriet ses som en matriarkalsk representasjon. Med sine uttalelser impliserer hun at *også* den strømmingen innen feminisme, som Girbaud har knyttet *positivt* an til, ikke representerer et reelt og positivt alternativ til patriarkatet sett som hegemonisk diskurs.

Niedermaier river altså disse kvinneskikkelsene ned fra pidestallen som positive ideal for samtidens kvinner, men uten å si noe om hvilke nye ideal som med nødvendighet må erstatte disse (eller om hun i det hele tatt her nødvendigvis ser for seg en koherent resepsjon som et mål). Hun ser fotografiet som et ideal for samtidens kvinner, men hva de skal frigjøre seg til, og hva de skal se som bestemmende for sin eksistens, blir aldri direkte besvart i hennes knappe uttalelser. Derfor er det ikke så lett å etablere to forskjellige og lett kategoriserbare posisjoner med utgangspunkt i Girbaud og Niedermaiers uttalelser i denne sammenhengen, men noen skissemessige betraktninger kan det likevel være både nødvendig og mulig å foreta.

Med en slik ”reverseringsstrategi”, som Girbaud så tydelig har gått inn for, har de også antatt at det finnes en ”underliggende struktur” som er ”uskyldig”. Det *er* mulig å tolke Niedermaiers uttalelser slik at hun ser sitt fotografi som en kritisk tematisering *også* av aspekter ved disse felles, underliggende strukturene. Ved å gjøre det, *kan* hun sies å forkaste aspekter ved *begge* de synene på kjønn som Girbaud kontrasterer med hverandre og fremsetter som to alternative hegemonier, et patriarkalsk og androsentrisk meningsunivers og et matriarkalsk og gynosentrisk meningsunivers. Niedermaiers

reversering av Dan Browns reversering, kan lede fokus over på at det *finnes likheter* mellom Girbauds kvinneideal og det ideal de så tydelig tar avstand fra. Likheter som *også* kan problematiseres og kritiseres som potensielt undertrykkende. Girbaud har, i likhet med det syn på kjønn som de tar avstand fra, et essensielt og performativt syn på kjønn – og *dessuten* et binært syn på kjønn.

Innen feministisk diskurs *ellers* har det vært rettet *skarp kritikk* nettopp mot *Da Vinci-kodens* kvinnesyn fra flere hold.<sup>131</sup> Det syn på kjønn som forfektes her har blitt kritisert ut fra *skeiv teori* som problematiserer en slik dikotom tokjønnsmodell som utvetydig *heteronormativ*, og dermed stereotyp og hegemonisk, sett fra dette perspektivet.<sup>132</sup> Et fokus på at vi i dette fotografiet kan se en reversering av den kjønnssammensetningen som finnes i *Da Vinci-kodens* tolkning av maleriet, *kunne* da utgjøre en motlesning der disse felles underliggende strukturene ”avsløres” og forkastes til fordel for en mer interseksjonell tilnærming til og forståelse av kjønn. Samtidig kan Niedermaier vanskelig sies å knytte *entydig* an til en *slik* debatt med sine sparsomme kommentarer. Hun er heller *ikke* ute etter å si at man ikke kan påberope seg en stabil identitet som kvinne, i det hun utvetydig refererer til *kvinnene* som klart atskilt gruppe.

## 2.4 Avsluttende oppsummering og overgang til neste kapittel

I denne konteksten har vi sett i hovedsak to svært forskjellige tilnærminger til visuell representasjon som utslagsgivende i resepsjonen *både* av utgangsverket *Nattverden* av Leonardo, og i forhold til resepsjonen av *Ultima Cena*. Jury og kontrollkomité har en religionsfenomenologisk tilnærming der kristologiske overveininger spiller en sentral rolle for den resepsjon de antar at de troende har, både av maleri og fotografi. Forståelse av og modeller for kjønn er ikke et tema de knytter direkte til maleriet, og det spiller bare en minimal rolle i deres vurdering av resepsjonen av fotografiet.

Niedermaiers fotografi kan, som jeg har vist ovenfor, allerede i reklamekonteksten sies å tas i bruk i og relateres til svært *ulike* demytologiserende prosjekt relatert til ulike forståelser av og modeller for å tenke om kjønn og kristologi. Både hos Girbaud og hos

---

<sup>131</sup> Marianne Bjelland Kartzow og Birgitte Lerheim, ”Kvinnesyntet i ’Da Vinci-koden’”, *Dagbladet*, 11.08 2004, <http://www.dagbladet.no/kultur/2004/08/11/405125.html> (oppsøkt 28.03.2014). Her kritiseres tanken om eksistensen av en slik ”matriarkalsk gullalder” som historisk ukorrekt i forbindelse med en kritikk av Dan Browns bok.

<sup>132</sup> Martin B. Dale, *Sex and the single savior: Gender and sexuality in biblical interpretation* (Louisville: Westminster John Knox Press, 2006), 93-94.

Niedermaier kan bruken av Leonardos maleri og endringen i måltidsdeltakernes kjønn, ses som et *fremmedgjøringsgrep*. Et fremmedgjøringsgrep som for *dem* resulterer i svært *ulike* tolkninger av fotografiet, men *ikke* dermed nødvendigvis av utgangsverket av Leonardo. Et fremmedgjøringsgrep som *ikke* umiddelbart er *entydig*, men som kan relateres til ulike diskurser og kontekster der det varierer *hva* som anses som mytisk, hegemonisk eller stereotypisk. Her er det ikke entydig hvilket ideal de søker å ”rive ned av pidestallen”, og hvilket alternativ som fremsettes som et nytt, bedre ideal. Vi finner altså ingen *tydelig*, enhetlig og samstemt kritikk eller et felles, feministisk alternativ fra Girbaud og Niedermaiers side, men allerede her performativ heterogenitet. De må begge sies å ha som *uttalt intensjon* med dette fotografiet å intervenere i hegemoniske fortellinger og stereotype forestillinger om kjønn og kvinnelighet, men, ved nærmere ettersyn *vil* dette altså kunne dreie seg om *ulike* stereotype forestillinger. I den skriftlig nedfelte resepsjonen i reklamekonteksten fremgår det tydelig at fotografiet *allerede her* ikke ses som en kritisk tematisering av *en* form for hegemonisk femininitet, eller *en* form for hegemonisk maskulinitet. Sagt på en annen måte, så er det ikke i den samtidige resepsjonen av dette fotografiet uten videre gitt at representasjonen av kjønn og kvinnelighet tolkes som ”de-doxifiserende” i forhold til den samme ”doxa”.

Niedermaier og Girbaud har det til felles at de, på ulike måter, ser de kvinnelige modellene i fotografiet som *positive ideal*. I de følgende kapitler vil jeg ta for meg fotografiets videre sirkulering og resepsjon i andre kontekster der dette *ikke* er gitt. Kontekster der det på ulike måter *også kan* ses og *blir sett* som dystopiske *anti-ideal*. Det å sette dette reklamefotografiet inn i nye kontekster, det være seg i en kunstutstilling eller i et teologisk, vitenskapelig tidsskrift, kan sies å utgjøre en *ytterligere* rekontekstualisering av *både Nattverden* av Leonardo og Niedermaiers fotografi. I disse sammenhengene legges det opp til selvreferensielt undergravende lesninger av fotografiet, eller til at tilskueren skal kunne innta en mer aktivt deltakende rolle i stadig nye lesninger av det, uten at det semantiske potensialet noen sinne uttømmes eller overskuddet av betydningsmuligheter til sammen vil danne en *enhetlig* betydning. I disse resepsjonskontekstene vil en *rekke* ulike forståelser av og modeller for *kjønn* og *kristologi*, på ulike måter, tematiseres som relevante og ses i stadig nye relasjoner til hverandre.

## 3.0 Resepsjonen i forskningskonteksten

### 3.1 Fotografiet som illustrasjon i *Kvinder, køn og forskning*

I 2005 ble Niedermaiers fotografi for Girbauds reklamekampanje tatt i bruk som illustrasjon i en artikkel trykket i det danske, teologiske tidsskriftet *Kvinder, køn og forskning*.<sup>133</sup> Dette er et vitenskapelig tidsskrift som vektlegger at kjønn er en vesentlig analytisk nøkkel til forståelse av kulturen, samfunnet og historien. Tidsskriftet har som uttalt intensjon å bidra til å fremme den teoretiske og metodiske debatten innen kjønnsforskning.<sup>134</sup> Artikkelen var skrevet av Merry Wiesner-Hanks og bar tittelen ”Studying gender and religion: A look back and a look forward”. Denne artikkelen står i et temanummer om religion og fungerer som en innledning til tematikken i dette tidsskriftet som helhet. I artikkelen finner vi en skissemessig oversikt over interne motsetninger, ulike posisjoner og strømninger innen feministisk, kristen teologi. Fotografiet blir tatt i bruk som illustrasjon til en del av brødteksten der det står at feministisk teologi og religionsstudier fra 1980-tallet av i økende grad ble kritisert for å fokusere på erfaringene til vestlige, hvite kvinner fra middelklassen.<sup>135</sup> Det står uten forklarende billedtekst utover: ”*Marithé et Francois Girbaud. Fotograf: Brigitte Niedermaier*”, og det kommenteres heller ikke eksplisitt i brødteksten. Både firmalogo og årstall er beholdt i fotografiet. I denne konteksten skjuler forfatteren ikke at fotografiet i utgangspunktet var del av en reklamekampanje for Girbaud. Det er utelukkende resepsjonskonteksten som her skiller seg fra de glansede fashionmagasinene og vindusutstillingene.

Feminismen er ingen homogen størrelse og heller ikke nødvendigvis sekulær eller antireligiøs, selv om visse former for kristendom og feminisme må sies å være gjensidig utelukkende.<sup>136</sup> Mange sekulære feminister anerkjenner ikke eksistensen av kristen feminisme og ser både kristendommen generelt, og den katolske kirke med dens teologi spesielt, ensidig som fiende i kvinners kamp for likeverd.<sup>137</sup> Såkalt postkristne feminister som Mary Daly og Daphne Hampson, har konkludert med at den kristne religion er

---

<sup>133</sup> Wiesner-Hanks, ”Studying gender and religion”, 12-13.

<sup>134</sup> Informasjonssenter for kjønnsforskning, ”Kvinder, køn og forskning”, *Kilden*, <http://kilden.forskningsradet.no/c16877/publikasjon/vis.html?tid=35074> (oppsøkt 29.03.2014).

<sup>135</sup> Wiesner-Hanks, ”Studying gender and religion”, 12-13.

<sup>136</sup> Patricia Wilson-Kastner, *Faith, feminism and the Christ* (Philadelphia: Fortress Press, 1983), 1-10.

<sup>137</sup> Beattie, *New catholic feminism*, 23.



*ugjenkallelig* patriarkalsk og derfor undertrykkende for kvinner.<sup>138</sup> Feministiske, kristne teologer, på sin side, har hatt stor kontaktflate med sekulær, feministisk teori. Mange strømninger innen feministisk teori generelt, vil man også finne igjen i forskjellige feministiske posisjoner i teologisk sammenheng. Feministiske teologer har også funnet et alternativ til det de ser som nihilistiske og materialistiske tendenser i den moderne vestlige kulturen, i religion. De har satt spørsmålstegn ved og kritisert den sekulære feminisms motstand mot teologi og dens tendens til å marginalisere teologiske røster.<sup>139</sup>

I Wiesner-Hanks artikkel fremgår det tydelig at heller ikke feministisk teologi er en homogen størrelse, men at det også i teologisk sammenheng finnes ulike feministiske strømninger og posisjoner. Kristen, feministisk teologi har, som påpekt i artikkelen, blitt kritisert for å være et forskningsfelt dominert av hvite, heteroseksuelle kvinner fra den vestlige middelklassen. Disse feministene har operert med en dikotom tokjønnsmodell og et binært syn på kjønn, og fokusert på kvinners felles erfaringer og tanken om ”universell kvinnelighet”. De gjorde kvinners erfaring av patriarkalsk undertrykkelse til en metodologisk norm for feministisk religiøs tanke.<sup>140</sup> Nå har dette, slik Wiesner-Hank også påpeker i sin artikkel, endret seg. På 80-tallet oppsto det splittelser, og stadig flere satte spørsmålstegn ved denne tankegangen og det syn på kjønn som den forutsatte. Den såkalte *trede bølgen* av feminisme har fokusert på *forskjellene* i *kvinners* erfaring.<sup>141</sup> Dette gjelder *både* i sekulær og i teologisk kontekst. Innen postmoderne feminisme og poststrukturalistisk teori, har man problematisert tanken om kvinnesubjektet som alltid undertrykt av en mannlig norm. Man har spurt etter forskjeller *innad* i kategorien kvinne, og ikke bare forskjeller mellom kvinner og menn.<sup>142</sup> Disse forskjellene kan dreie seg om mange ting, blant annet rase, klasse, etnisk tilhørighet, nasjonalitet, seksualitet og funksjonsevne.<sup>143</sup> Feminister har argumentert for at mangfoldet blant kvinner er så stort at det ikke alltid er relevant å definere kvinners posisjon i forhold til mannen, og at også

---

<sup>138</sup> Tina Beattie, *Woman* (London: Continuum, 2003), 158.

<sup>139</sup> Beattie, *New Catholic Feminism*, 25, 29.

<sup>140</sup> Margaret D. Kamitsuka, *Feminist theology and the challenge of difference* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 3, 5.

<sup>141</sup> Anne M. Clifford, *Introducing feminist theology* (Maryknoll, N.Y.: Orbis Books, 2003), 5.

<sup>142</sup> Eng, ”Homo- og queerforskning”, 141.

<sup>143</sup> Kamitsuka, *Feminist theology and the challenge of difference*, 10.

andre gruppers frigjøring kan virke inn på realiseringen av kvinners frigjøring. Hos Jorunn Økland finner vi eksempel på slik kritikk i feministisk, teologisk sammenheng. Hun skriver:

Det er et stort problem innenfor deler av historisk kvinneforskning at det elitistisk-akademiske paradigmet beholdes med den forskjell at androsentrismen og den tilhørende "othering" av kvinner blir erstattet med en "nord-vestlig"-sentrisme og tilhørende "othering" og stereotypisering av andre kulturer/religioner. En feministteologi som ikke går hånd i hånd med andre "subaltern studies" ender snart opp som like irrelevant og ubrukelig som den androsentriske teologien den kritiserer.<sup>144</sup>

Begrepsparet "first world" og "third world" har vært brukt for å kategorisere to distinkte grupperinger innen feministisk teologi. En slik tenkt dikotomi mellom feministiske teologer har blitt kritisert for å være en stereotyp beskrivelse av disse, og for å være "the primordial myth of feminist theologies".<sup>145</sup> Tanken om at det eksisterer et slikt klart skille mellom to homogene grupper av feminister, har vært kritisert som historisk ukorrekt og som en feministisk, teologisk klisjé. Feministiske teologer har påpekt at begrepsparet "first world" og "third world" også er et binært begrepspar som utelukker andre former for tankegang og ordning. Det kan heller ikke sies å ha noen uskyldig ideologisk intensjon, og det har derfor møtt sterk kritikk.<sup>146</sup> Forskjellsproblemet har vært kalt det mest påtrengende teoretiske og normative problemet innen feministisk forskning.<sup>147</sup> I Wiesner-Hanks artikkel nevnes det *ikke* at en slik oppfatning av vestlig feminisme *også* er omstridt og har blitt problematisert og møtt kritikk. I brødteksten nevnes *bare* kritikken av feministiske teologers ensidige fokus på erfaringene til vestlige, hvite, rike kvinner fra middelklassen.

### 3.2 Resepsjonen av *Nattverden* av Leonardo

I *Kvinder, køn og forskning* er det ikke primært den kritiske forståelsen av aspekter ved maleriet *Nattverden* av Leonardo som står på spill, men av *reklamefotografiet*. En mer inngående drøfting av resepsjonen av maleriet og dets rolle i den nye konteksten vil derfor komme i kapittelet som omhandler resepsjonen av fotografiet. Når reklamefotografiet settes inn i en ny kontekst og knyttes til en ny tematikk, vil også resepsjonen av fotografiets utgangsværk endres, og bruken av dette i fotografiet få en ny rolle. Leonardos

---

<sup>144</sup> Jorunn Økland, "Gudsbilder og menneskesyn – hvem er skapt i mannens bilde?", i *Seksualitet og kjønn i tidlig kristen tid* (Det teologiske fakultet: Universitetet i Oslo, 2003), 116.

<sup>145</sup> Marcella Maria Althaus-Reid og Lisa Isherwood, *Controversies in feminist theology* (London: SCM Press, 2007), 46, 47.

<sup>146</sup> Althaus-Reid og Isherwood, *Controversies in feminist theology*, 46.

<sup>147</sup> Cathrine Egeland og Randi Gressgård, "Omsorgen for 'andre': Feminisme, forskjell og ansvarlighet", *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr. 4 (2008): 40-58.

maleri og andre forelegg fra en i utgangspunktet religiøs kontekst, vil kunne innvirke på resepsjonen av fotografiet, og ikke bare omvendt. I forskningstidsskriftet møter man implisitt både maleriet og fotografiet med et tolkningsteoretisk perspektiv, der tanken om en mulig *erfaring* av en upassende sammenblanding, og om det visuelle som objekt for kristen, visuell fromhet, *ikke* er relevant. Da hadde man ikke tatt det i bruk i denne konteksten. Utgangspunktet synes også her å være at kunstneriske og kulturelle uttrykk kan ses som ”bærere av ideologi” og ikke ”bærere av Kristus”, men i denne konteksten får spørsmålet om relasjonen mellom *reklamefotografiet* og makt, og reklamefotografiet som eventuell ”bærer av ideologi”, også relevans. I artikkelen settes reklamefotografiet inn i en kontekst der tematikken er *inkludering* og *ekskludering* i feministisk, teologisk sammenheng. *Nattverden* av Leonardo, og andre nattverdsfremstillinger, har en virkningshistorie i feministisk og frigjøringssteologisk sammenheng knyttet nettopp til tematikken inkludering og ekskludering. Som grunnlag for drøftingen av resepsjonen av fotografiet og maleriets rolle i denne, vil jeg her gi en svært skissemessig oversikt over slik bruk og den forståelse av nattverdssakramentet som kan ligge til grunn for denne.

### 3.2.1 Maleriets virkningshistorie i frigjørings- og frigjøringssteologisk sammenheng

*Nattverden* av Leonardo har i nyere tid vært brukt som utgangswerk for en rekke fotografier og malerier der ulike grupperinger, som har følt seg marginalisert eller stengt ute fra kirken eller samfunnet, har ”krevd sin plass ved bordet”.<sup>148</sup> I så måte har maleriet og andre fremstillinger av det kristne nattverdsmåltid vært knyttet til en debatt om ekskludering og inkludering *lenge* før Dan Brown utga sin bok, og uavhengig av denne. Noen av disse fremstillingene har vært forsøk på mer historisk korrekte fremstillinger av innstiftelsen av nattverden, der folk av alle aldre og kjønn er inkludert.<sup>149</sup> En del fremstillinger har vært knyttet til samtiden, og noen av disse har også inkludert folk med ulik legning og ulik

---

<sup>148</sup> Richard Hüttel, *Spiegelungen einer Ruine*, 86. Den har også blitt tatt i bruk på liknende måte i mer sekulær kontekst. John Byrne, ”Dublin’s Last Supper-2004”. *John Byrne: Artist*, <http://www.john-byrne.ie/project.php?projectId=10> (oppsøkt 30.03.2014). For å se *Dublin’s Last Supper* på denne hjemmesiden, se [http://www.john-byrne.ie/content/images/147\\_image\\_4.jpg](http://www.john-byrne.ie/content/images/147_image_4.jpg) (oppsøkt 30.03. 2014). John Byrne laget i 2004 en nattverdsfremstilling der han ønsker å reflektere det multikulturelle i det moderne Dublin, uten at dette ble relatert til noen intern religiøs eller teologisk sammenheng.

<sup>149</sup> B.A.S.I.C. “Bohdan Piasecki’s painting of the Last Supper”, *B.A.S.I.C.*, 03.05.2013, <http://www.iol.ie/~duacon/supper.htm> (oppsøkt 28.04.2014) For direkte tilgang til maleriet, se <http://www.iol.ie/~duacon/lastsup.jpg> (oppsøkt 28.04.2014). *Last Supper* av Bohdan Piasecki fra 1998 er et eksempel som er tatt i bruk i mer intern, religiøs sammenheng.

etnisk tilknytning.<sup>150</sup> *Enhver* fremstilling av et nattverdsmåltid der måltidsdeltakerne utgjør en homogen gruppe, kan problematiseres som *ekskluderende*. Enkelte av disse fremstillingene har derfor blitt kritisert for bare å erstatte en homogen gruppe med en annen homogen gruppe, og for å være like ekskluderende som de fremstillingene og holdningene de er ment å kritisere.<sup>151</sup>

I kristen, frigjøringsteologisk sammenheng ses et inkluderende og pluralistisk nattverdsmåltid som et ideal som både fortidens og samtidens praksis kan måles opp mot. I en kontekst der inkludering og ekskludering tematiseres, er det nærliggende å tenke seg at maleriet som utgangsværk for fotografiet her kan bringe inn en forståelse av det kristne nattverdsmåltidet som et *ideal* som den *moderne fremstillingen* i reklamefotografiet måles opp mot og sammenliknes med.

### 3.2.2 Nattverden som kollektivt ritual og fellesskapsmåltid

Forståelsen av nattverdssakramentet er noe ulik innen forskjellige konfesjoner og teologiske tradisjoner, men i denne sammenhengen er det dets betydning for inkludering i og ekskludering fra et fellesskap som er relevant. Nattverdssakramentet har sentral betydning i kristent liv og tilbedelse. Det er et kollektivt ritual der man sitter rundt bordet som del av en definert gruppe. Dette bordfellesskapet kan man inkluderes i eller ekskommuniseres og ekskluderes fra. Nattverdsmåltidet gjør det mulig å se hvem som befinner seg *innenfor* og hvem som befinner seg *utenfor*. Det gjør det mulig å skille mellom ”oss” og ”dem”, mellom kirken/menigheten og ”de andre”, mellom hvem som er ”lemmer på Kristi legeme”<sup>152</sup> og ”arvtakere til Guds rike”<sup>153</sup> – og hvem som *ikke* er det. Menighetens medlemmer ses som *lemmer på Kristi legeme*.<sup>154</sup> En slik kristologisk modell er knyttet til læren om kirken og menighetsfellesskapet. De kristne blir i dåpen ”ikledd

---

<sup>150</sup> Christian Bain, ”The passion of Christ: The gay vision of Doug Blanchard”, *Leslie+Lohman museum of gay and lesbian art*. The Archive: No 12: Winter 2004, <http://www.leslielohman.org/the-archive/no12/the-passion-of-christ-12.html> (oppsøkt 30.03.2014). Douglas Blanchard inkluderer folk med ulik alder, kjønn, legning og etnisk bakgrunn i sin *The Last Supper*; Wendy Miller Olapade, ”Table blessings”, *The Congregational Church of West Medford*, 03.10.2013, <http://medfordchurch.org/tag/jan-l-richardson/> (oppsøkt 20.03.2014). *The best Supper* av Jan L. Richardson er et eksempel på en slik ”multikulturell” framstilling i kristen kontekst.

<sup>151</sup> Cherry Kittredge, *Art that dares: Gay Jesus, woman Christ and more* (Berkeley: AndroGyne Press: 2007), 46. Becki Jayne Harrelson har i sin *Study for The Last Supper* fra 2003 bare representert menn. Nissan N. Perez, *Corpus Christi: Christusbildungen in der Fotografie* (Heidelberg: Wachter Verlag, 2003), 65. I Rauf Mamedovs fotografi *Das letzte Abendmahl* fra 1998 har samtlige deltakere Downs Syndrom.

<sup>152</sup> 1. Kor 12.27.

<sup>153</sup> McGrath, *Christian theology*, 519.

<sup>154</sup> 1. Kor 12.27.

Kristus” og blir del av Kristi legeme – av menigheten.<sup>155</sup> Nattverdsmåltidet er forbeholdt de dømte og troende og tydeliggjør altså hvem som er *innenfor* og hvem som er *utenfor* fellesskapet. I bibelen sammenliknes himmelriket med et festmåltid der alle er innbudt, også de fattige, uføre, blinde og lamme.<sup>156</sup> Det *poengteres* at de fattige skal inkluderes i menighetens nattverd og felleskapsmåltider, og at invitasjonen er til *alle*.<sup>157</sup> Tanken om nattverdsmåltidet som kollektivt ritual og felleskapsmåltid, knytter i *utgangspunktet* ikke direkte an til ulike måter å tenke om kjønn på, utover det at *alle* skal ha mulighet til å innlemmes i menighetsfellesskapet som deler av Kristi legeme.<sup>158</sup>

### 3.3 Resepsjonen av Niedermaiers fotografi

#### 3.3.1 En selektiv, strategisk og kreativ resepsjon

Hele fotografiet, ikke bare elementer fra det, repeteres i artikkelen i *Kvinder, køn og forskning* i en ny kontekst uten at det fortolkes *eksplisitt*. Vi finner verken en deskriptiv eller preskriptiv, skriftlig resepsjon av fotografiet i denne. Wiesner-Hanks tar et kjent reklamefotografi, som fra før av er knyttet til en debatt om ulike syn på kjønn, aktivt i bruk i en helt ny kontekst. Samtidig lar hun det beholde alle markører av at det opprinnelig har vært en reklame. Når hun bruker fotografiet i et helt eget ”prosjekt”, er det en selektiv strategisk og kreativ resepsjon. Her ligger ikke hovedfokuset på at elementer fra Leonardos maleri settes inn i en ny kontekst i fotografiet, men på at også *dette* reklamefotografiet settes inn i en ny kontekst og i forbindelse med en ny tematikk. I tidsskriftet vil også fotografiets selvsituering *som reklame* rekontekstualiseres og vil kunne fortolkes sammen med resten av fotografiet.

Ved å sette fotografiet inn i en artikkel med en bestemt tematikk, kan forfatteren indikere hvilken kontekst leseren skal konstruere verkets mening innen, og slik signalisere en endret lesestrategi. Samme fotografi kan endre karakter, avhengig av om teksten gir uttrykk for sympatier eller antipatier. Plasseringen av fotografiet i den nye konteksten impliserer et spørsmål om forholdet mellom denne teksten/tematikken og reklamefotografiet, og det kan legge føringer for hvilke fortolkningsmuligheter som genereres. I tidsskriftet repeteres fotografiet i en feministisk og kristen teologisk

---

<sup>155</sup> Gal 3.27-29.

<sup>156</sup> Matt 22.1-13 og Luk 14.15-24.

<sup>157</sup> 1. Kor 11.22.

<sup>158</sup> Gal 3.27. ”Her er ikke jøde eller greker, slave eller fri, mann og kvinne. Dere er alle en, i Kristus Jesus”.

sammenheng. En sammenheng som i utgangspunktet er det fremmed, og som det fra produsentens side også var tenkt å skulle ekskludere. Vi kan gå ut fra at den intenderte hermeneutiske funksjonen i den nye konteksten, er en ganske annen enn den vi fant hos Girbaud. I denne nye sammenhengen kan de benytte undergravende muligheter *ut over* – eller i *motsetning* til – det prosjektet som de opprinnelige produsentene hadde med fotografiet. Muligheter som nok ikke var intendert i utgangspunktet, men som kan bidra i en analyse av fotografiets mulige effekter, slik det tas i bruk i den nye konteksten. Bruken av fotografiet kan ses som en subversiv strategi basert på å feilsitere. Hva frigjøring er, er alltid et spørsmål om kontekst og om hvilke forhold som gjør ufri. Å se reklamefotografiet som en kritisk refleksjon, krever en bestemt kontekst. *Hva* det kan ses som en kritisk tematisering av, kan variere med konteksten og endres ved å sette det inn i en ny kontekst, som her i det fagteologiske tidsskriftet.

### 3.3.2 Et dystopisk anti-ideal for samtidens teologiske feminister

Kvinnene er i Girbauds fashionfotografi representert som det man kan kalle for sosiale *typer*, heller enn som enkeltindivider. Dette er gjort ved bruk av visuelle stereotyper som kulturelle eller fysiognomiske attributter, i dette tilfellet klær, hårfrisyrer, hudfarge og kroppsfasong. *Alle* er hvite, slanke, unge og klett i vestlige moteklær. De utgjør tydelig en *homogen gruppe*. Kjønnskategoriens kompleksitet, ambivalens og flertydighet og deres samspill med andre kategorier, kan ikke sies å komme til uttrykk her. Det er ingen tvil om at dette reklamefotografiet fra produsentenes side var tenkt å presentere et positivt kvinneideal.<sup>159</sup>

Jeg synes det er rimelig å gå ut fra at de kvinnelige modellene i fotografiet i Wiesner-Hanks artikkel implisitt assosieres med de kvinnelige teologene som i artikkelen kritiseres for å operere med en ekskluderende og undertrykkende modell for kjønn. I artikkelen omtales *bare* kritikken av denne grupperingen, og det nevnes ikke at denne kritikken *også* har blitt kritisert. Dersom de kvinnelige teologene, som kritiseres i artikkelen, her assosieres med modellene, ser vi en *diamentralt forskjellig* holdning til kvinnene i fotografiet i forhold til Girbaud og Niedermayers holdning. Fokuset ligger nå på ”feil og mangler” og ikke ”idealer og sannheter”. Når temaet er inkludering i og ekskludering fra en gruppe, kan tilknytningen til det kristne nattverdsmåltid, via Leonardos maleri, her sies

---

<sup>159</sup> Se her 2.3.2.4 og 2.3.3.

å bringe inn en standard og et ideal som samtidens praksis og fotografiet som samtidig nattverdsfremstilling, måles opp mot.

I en frigjøringssteologisk eller feministisk kontekst, der tematikken dreier seg om vestlige kvinners ekskludering av andre kvinner, kan fotografiet leses som en deskriptiv dystopi heller enn en preskriptiv utopi. Som en parodisk overdrivelse med polemisk funksjon, en mislykket allegori og et anti-ideal for samtidens kvinner. Dette er de rike, hvite, vakre kvinners bordfellesskap og ”synliggjøringsprosjekt”. De har ikke bare krevd sin plass ved bordet, men samtidig presset alle andre bort fra det og usynliggjort dem. Kvinnene ses her ikke som sensurerte eller undertrykte, men tvert i mot som de som sensurerer og undertrykker. Det primære *målet* for kritisk tematisering blir det syn på kjønn og kvinnelighet som de kritiserte teologiske feministene har, og som Wiesner-Hank i sin artikkel skriver har blitt møtt med kritikk. Som samtidig nattverdsfremstilling kommer dette fotografiet til kort i forhold til idealet. Slik *kan* vi se resepsjonen i tidsskriftet *uavhengig* av at dette fotografiet opprinnelig var del av en reklamekampanje. Artikkelen i *Kvinder, køn og forskning* dreier seg ikke om reklame. *Samtidig* blir også selvsitueringen eller presentasjonen av dette fotografiet *som reklame*, her satt inn i en religiøs, feministisk fagteologisk kontekst. Den kan da tolkes sammen med resten av fotografiet *og ha betydning for* resepsjonen i den nye sammenhengen.

### 3.3.3 Religion og reklame – dobbelt fremmedgjøring og reklamen som ”metapicture”

Det finnes mange eksempler på reklame som på ulike måter tar religiøse symboler i bruk uten at dette nødvendigvis innebærer en kritisk tematisering av religion.<sup>160</sup> Samtidig finnes det organisasjoner og enkeltmennesker som aktivt bruker religiøse symboler nettopp for å kritisere reklamen og forbrukskapitalismen. Å leke med det kommersielle symbolspråket innen rammen av det religiøse har vært en hyppig brukt strategi, blant annet fra organisasjoner som Adbuster og Vreng.<sup>161</sup> Disse organisasjonene og enkeltmenneskene driver med kulturjamming. Det vil si at de enten parodierer reklame og lager såkalte ”spoof”, eller herper allerede eksisterende reklame (adbusting) i den hensikt å endre budskapet fullstendig. Denne strategien har blitt betegnet som en slags semiotisk ”Robin Hood-virksomhet”.<sup>162</sup> Den undertrykkingen disse gruppene ønsker å kritisere, er en

---

<sup>160</sup> Se her Jérôme Cottin og Rémi Walbaum, *Dieu et la pub* (Paris: Le Cerf-PBU, 1997).

<sup>161</sup> Kim C. Knudsen, ”Adbusters: Hva er hellig?” i *Kunst til folket: Riksutstillinger 50 år*, 98-101, red. av Jonas Ekeberg (Oslo: Riksutstillinger, 2003), 98-101.

<sup>162</sup> Naomi Klein, *No logo* (London: Flamingo, 2000), 286.

undertrykking de mener først og fremst virker gjennom det økonomiske systemet og ikke primært gjennom kjønnsrelasjonen. Slik jeg ser det, er den reklamen de produserer en reklame *om* reklamen og en selvreferensielt undergravende resepsjon av reklamen. En slik tilnærming *kan*, men *behøver* ikke nødvendigvis, være kritisk til all religion som fenomen.

Manfred L. Pirner skriver om en ”*Didaktik der doppelten Verfremdung*” når han beskriver hva han mener kan skje når reklame, der man på ulike måter har benyttet seg av religiøse symboler, igjen tas i bruk i religiøs sammenheng.<sup>163</sup> Han beskriver en mulig *fremmedgjøring* (en *dobbelt fremmedgjøring*) av denne type reklame i den nye konteksten, og påpeker at det å sette denne type reklame inn i en religiøs kontekst, kan tydeliggjøre *likheter* mellom reklame og religion.<sup>164</sup> Han er ikke utelukkende kritisk til reklamen, men påpeker at reklame som gir religiøse symboler rom, *kan* inneholde det han kaller en ”immanent kritikk” av den materielle kapitalismen som den selv er en del av.<sup>165</sup> Pirner forholder seg til eksisterende reklame i en teologisk kontekst, og Adbuster lager sin egen ”anti-reklame” i en mer sekulær kontekst. Både hos Pirner og hos Adbuster finner vi eksempel på en selvreferensielt undergravende resepsjon av reklame som på ulike måter knytter an til noe religiøst. W.J.T. Mitchell har understreket at en selvreferensiell måte å lese bilder på er et aktivt valg. Det dreier seg altså ikke om et formalt trekk som skiller noen bilder fra andre, men det er ”a pragmatic, functional feature, a matter of use and context. Any picture that is used to reflect on the nature of pictures is a metapicture.”<sup>166</sup>

Tricia Sheffield er en teolog som har arbeidet med å belyse det hun, og flere forskere med henne, omtaler som ”reklamens religiøse dimensjoner” i forbrukskapitalismens kultur.<sup>167</sup> Hun har spesifikt tatt for seg en form for ”sakramentalitet” beslektet med en kristen forståelse av sakrament, som en slik dimensjon.<sup>168</sup> Hun beskriver hvordan reklamen transformerer forbruksvaren til et produkt som markerer at den som eier eller forbruker det er del av et fellesskap, og hun argumenterer for at reklamen på noen premisser kan ses som funksjonelt analog med tradisjonell religion. Denne type ”markedssakramentalitet” mener hun fungerer undertrykkende, og hun hevder den er basert på en ”lagdeling” av menneskene i henhold til kjønn, rase, klasse og seksualitet.<sup>169</sup> Jeg kan ikke her gå videre inn på den faglige debatten omkring forholdet mellom reklame

---

<sup>163</sup> Pirner, ”Nie waren sie so wertvoll wie heute”, 10-13.

<sup>164</sup> Ibid., 13. Her skriver han at reklamen ofte bruker et ”religionsliknende språk” og at den kan ha en ”heilsversprechende Dimension”, det vil si at reklamen kan sies å gi et ”løfte om frelse” gjennom forbruk.

<sup>165</sup> Ibid., 13.

<sup>166</sup> Mitchell, *Picture theory*, 57.

<sup>167</sup> Sheffield, *The religious dimensions of advertising*, 15, 101-129.

<sup>168</sup> Ibid., 172.

<sup>169</sup> Ibid., 12.



og religion som fenomen, bare nøye meg med å poengtere noen sentrale forhold, nemlig at til grunn for Sheffield's resonnement ligger en forståelse av nattverden som et kollektivt ritual der deltakerne blir del av et felleskap gjennom konsum av nattverdselementene. Det forutsettes også en *funksjonell* religionsdefinisjon, og at reklame og forbrukskapitalismens kultur på noen premisser kan ses funksjonelt analog med tradisjonell religion.<sup>170</sup> En slik forståelse mener jeg kan ligge til grunn for bruken av reklamefotografiet som illustrasjon i Wiesner-Hanks artikkel.

Niedermaiers fotografi vil helt problemfritt kunne ses som "subvertising" dersom det ble satt inn i, for eksempel, en av Adbusters publikasjoner. Løftet ut av sin opprinnelige kontekst, er det i utgangspunktet vanskelig å skille fotografiet fra den type parodierte reklame. Ikke minst vil tilknytningen til nattverdssakramentet, via bruken av de ikonografiske elementene fra maleriet, kunne fungere som en slags *mise en abyme* der vi finner en tolkning av reklamen i reklamen – et reklamefotografi som "er om seg selv". Dette er en strategi som har blitt tatt i bruk, ikke bare av de som kritiserer reklameindustrien, men også etter hvert av *reklamebransjen selv*. Mitchell skriver i *What do pictures want?* om dette, og han kaller en slik form for reklame som smigrer tilskuerens skepsis og gode dømmekraft for "anti-commercial commercial".<sup>171</sup> Han mener slik reklame *kan* henvende seg til sofistikerte tilskuere som kanskje har lest hva Marcuse og Frankfurterskolen har skrevet om hvordan kulturindustrien skaper falske behov.<sup>172</sup> Girbaud og Niedermaier tolket *ikke* fotografiet på en slik selvironisk måte i reklamekonteksten, og de ser aldri fotografiet som "maktesløst", noe det heller ikke blir i Wiesner-Hanks artikkel. I begge disse kontekstene tas fotografiet i bruk i en billedkamp mellom ulike feministiske posisjoner.

---

<sup>170</sup> Det er ikke uvanlig å studere fenomen som ikke *vanligvis* anses som religion ut fra et religionsvitenskapelig perspektiv. Dette kan gjøres med utgangspunkt i et uttall av teoretiske innfallsvinkler og metodiske grep. Hva slags religionsdefinisjon man tar utgangspunkt i og hvordan man vurderer forholdet mellom såkalt sekularisering og resakralisering av samfunnet i den vestlige kultursfære i nyere tid, er avgjørende for hvordan man utlegger forholdet mellom religion og andre fenomen. Forskere som arbeider med denne tematikken tar ofte utgangspunkt i en stipulativ religionsdefinisjon som del av det rammeverket som de jobber innenfor, for å belyse aspekter ved forbruk og reklame, uten at de nødvendigvis mener dette er en uttømmende definisjon eller preskriptivt for hvordan andre *må* forstå religion.

<sup>171</sup> Mitchell, *What do pictures want?* 78.

<sup>172</sup> Ibid., 76-81.

### 3.3.4. Intern kritikk og religionskritisk resepsjon

Når det gjelder resepsjonen i *Kvinder, køn og forskning* er tanken om en dobbelt fremmedgjøring, ”subvertising” eller selvreferensielt undergravende resepsjon av reklame som gir religiøse symboler rom, relevant, men samtidig for enkel. For enkel fordi fotografiet brukes i tilknytning til *intern kritikk* av en feministisk, teologisk posisjon og ikke til ekstern kritikk av reklame, konsum eller forbrukssamfunn. Fremmedgjøringen blir nærmest ”trippel”. Her dreier det seg først og fremst om en kritisk tematisering av tendenser innen feministisk teologi som kan ses i klar analogi til forbrukskapitalismen og anklages for likheter med denne. Resepsjonen er religionskritisk, men kritikken er *intern*. Fotografiet tas i bruk i en kritikk av feminister som har en forståelse av kjønn som er dikotom og som opererer med en enhetlig kvinnekategori uten hensyn til forskjeller innad i kategorier og mellom kategorier. Disse feministiske teologene har sett for seg at undertrykking først og fremst virker gjennom kjønnsrelasjonen og ikke andre forhold, som for eksempel det økonomiske systemet. De har ikke fokusert på at kampen for rettferdighet for de kvinnene som faktisk *ikke* er sikret å ha mat og drikke på bordet, ikke nødvendigvis kjempes *bare* ved å utfordre konstruksjonen av kjønn på et *kulturelt* og *symbolsk nivå*, uten at man også vier oppmerksomhet til sosiopolitiske forhold og andre forskjellskategorier enn kjønn. Dersom de kvinnelige teologene assosieres med kvinnene i fotografiet, vises de her frem og ”avsløres” *som deltakere* i avgudsdyrking. Konsum av det materielle og forbruksvarene – ikke konsum av Kristi legeme og blod – forener dem og definerer dem som gruppe. De dyrker det skapte istedenfor skaperen og *deltar* derfor i en aktivitet der det hellige og profane blandes på en måte som ikke er akseptabel. I dansen rundt gullkalven blir det her bare plass til dem som har nok Mammon.

I forflytningen fra reklamekonteksten til en kristen, teologisk kontekst, der Kristus *ikke* er forkastet som ”bestemmende for” menneskenes eksistens, knyttes det altså an til en eklessiologisk forståelse av og modell for kristologi, der det *ikke* fokuseres på Kristi kjønn. Denne modellen har å gjøre med inkludering og ekskludering i et fellesskap der Kristus ses som den som alle ”er *en* i”.<sup>173</sup> Den forståelse av kjønn som i denne konteksten fremholdes som et ideal, er interseksjonell og med et fokus også på *andre* forskjellskategorier enn kjønn, her primært økonomi og etnisitet.

---

<sup>173</sup> Gal 3.27-29.

## 4.0 Resepsjonen i kunstkonteksten

### 4.1 Fotografiet som del av utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy*

Niedermaiers fotografi ble, med noen små endringer, stilt ut som kunstfotografi som del av utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy* i Cinema Trento i Parma fra 7. oktober 2007 til 8. januar 2008. Utstillingen var en del av prosjektet GNAM som er et akronym for *Gastronomia nell'arte moderna*. Direkte oversatt betyr GNAM gastronomi i den moderne kunsten. Andrea Gambetta var kunstnerisk direktør for prosjektet som helhet. Prosjektet besto av en rekke arrangementer – utstillinger av maleri, fotografi, videoinstallasjoner, skulptur og performancer, som på ulike måter hadde tilknytning til tematikken mat.

Jeg besøkte utstillingen i forbindelse med et studieopphold i Roma i oktober 2007.

Niedermaiers fotografi er gjengitt i GNAMs utstillingskatalog på lik linje med de andre verkene i utstillingen, og i forbindelse med en lengre artikkel av Lóránd Hegyi, som var kurator for prosjektet.<sup>174</sup> Lóránd Hegyi er kurator, kunsthistoriker og kunstkritiker, og dessuten direktør ved Musée d'art moderne i Saint-Étienne. Jeg har ikke funnet kritikker eller anmeldelser av utstillingen der Niedermaiers fotografi omtales. Heller ikke utstillingskatalogen omtaler dette fotografiet direkte, men, både prosjektet som helhet og Hegyis artikkel om utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy*, setter de ulike bidragene inn i en tematisk sammenheng og har uttalte målsetninger for tilskuernes resepsjon av disse.

#### 4.1.1 Prosjektets målsetning

GNAM hadde som uttalt målsetning å belyse sammenhenger mellom mat, kultur og moderne kunst. Andreo Gambetta, kunstnerisk direktør for GNAM, skriver innledningsvis i katalogen at GNAM legger til rette for ulike lesninger av relasjonen mellom kunst og gastronomi, og at prosjektet ”offer diverse readings on the subject of art as it relates to gastronomy, openly and in a multi-faceted manner, through the magnifying lens that the various artistic disciplines can offer in a panorama as vast as that of the world”.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup>Lóránd Hegyi, “Notes on the magnificence and the splendour of the *decorum* of ‘feeding oneself’”, i *GNAM: Gastronomia nell'arte moderna*, 72-113, red. av Federico Motta (Milano: 24 ORE Motta Cultura, 2007).

<sup>175</sup> Andrea Gambetta, “Tell me what you eat and I’ll tell you who you are”, i *GNAM: Gastronomia nell'arte moderna*, red. av Federico Motta, 28-33 (Milano: 24 ORE Motta Cultura, 2007), 28.

I utstillingskatalogen som helhet forutsettes i utgangspunktet ikke *ett* metodisk grep eller *en* formalisert måte å stille spørsmål til de forskjellige utstillingene og kunstverkene på, men nettopp dette kan i seg selv utgjøre en forutsetning. Samtidig fremgår det at de ulike kunstverkene ses som forskjellige lesninger av relasjonen mellom kunst, kultur og mat, der denne relasjonen belyses fra en rekke ulike synsvinkler. Det legges til rette for lesninger som ikke bare er forskjellige, men som også kan være antitetiske. Hele tiden vektlegges fascinasjonen over mangfoldet, det overlappende, kryssende og uavsluttede. I et innledende forord i utstillingskatalogen forklarer presidenten i Solares Fondazione delle Arti at prosjektets målsetning er ”that of emphasising the relationships between art, culture and food, through a sort of dialogue between the various subject areas, each of which bears stories to tell, and proof of the complex relationships between the signified and signifiants”.<sup>176</sup>

#### **4.1.2 Utstillingens målsetting, slik den er skissert i artikkelen ”Notes on the magnificence and the splendour of the *decorum* of ‘feeding oneself’”**

I utstillingskatalogen skrev Lorand Hegyi en lengre artikkel under overskriften ”Notes on the magnificence and the splendour of the *decorum* of ‘feeding oneself’”.<sup>177</sup> Samtlige verk i utstillingen, også Niedermaiers fotografi, er avbildet i forbindelse med denne. Her skisserer han en overordnet, generell tilnærming til utstillingens verk og eksemplifiserer denne gjennom å ta utgangspunkt i et begrenset utvalg av dem. Som bruken av ordet ”notes” indikerer, er dette et springende innlegg som bærer preg av å være notater heller enn en helhetlig, avsluttet og ”lukket” fremstilling. Det gjør det utfordrende *både* å lage en sammenhengende framstilling av hans artikkel, *og* å gjøre dette uten å miste av syne nettopp dette springende, uferdige og åpne som *vesentlig* i hans artikkel og for hans uttalte mål med utstillingen.

Hegy i forholder seg utelukkende til samtidsverk fra en stort sett vestlig kultursammenheng. GNAMs overordnede fokus på relasjoner mellom mat, kunst og kultur, er i hans artikkel snevret ytterligere inn. Han fokuserer utelukkende på konsum, noe også artikkelens overskrift varsler. Konsum, presiserer han, dreier seg her om rent biologisk konsum av mat, et lite, symbolsk inntak av mat for å ”oppnå en annen hensikt” og det å

---

<sup>176</sup> Stefano Caselli, ”GNAM”, i *GNAM: Gastronomia nell’arte moderna*, 25, red. av Federico Motta (Milano: 24 ORE Motta Cultura, 2007), 25.

<sup>177</sup> Hegyi, ”Notes on the magnificence”, 72-113.

hinte til eller imiterer spisehandlingen på et metasymbolsk nivå.<sup>178</sup> Han vektlegger at det ikke finnes ”uskyldig mat”, og at menneskene aldri kan spise bare fysisk og biologisk uavhengig av en sosiokulturell kontekst. Det å spise ses som *både* en biologisk og sosial handling, både privat og kollektiv, personlig og offentlig. Han mener også at spisehandlingen synes å være *mer* kulturell enn biologisk, *mer* metafysisk enn fysisk, *mer* metaforisk enn virkelig. Når det gjelder relasjonen mellom kultur, kunst og konsum (eller handlingen å spise), velger Hegyi å ta utgangspunkt i begrepet *decorum* for å belyse denne. Han definerer *decorum* som hva som er funksjonell og god oppførsel i et system av symboler som er passende og legitime ut fra en sosiokulturell synsvinkel. Han mener både handlingen å spise og estetikk har å gjøre med problemer relatert til begrepet *decorum*, og at estetikk, fra en antropologisk synsvinkel, er uoppløselig knyttet til diverse former for ”expression and perception of feeding”.<sup>179</sup> Han mener at selve handlingen å konsumere noen ganger heves til et estetisk plan for, gjennom denne sublimeringen, å inkludere og overføre tallrike sosiokulturelle, mytologiske og politiske referanser. En slik sublimering av det opprinnelig fysiske, empiriske og sensoriske fenomenet, mener han er grunnleggende for *decorum*. Samtidig understreker han at dette ikke dreier seg om en banal, hemmelig strategi eller en hyklerisk ”utsmykning” av virkeligheten.<sup>180</sup>

Kunstverkene i utstillingen knytter Hegyi til provokative, dramatiske og subversive interferenser i estetiske uttrykk for konsum, der fundamentale og konvensjonelle former for atferd blir satt under debatt, og der det på en subversiv måte settes spørsmålstegn ved hele arsenalet av estetisering av fordøyelsesprosessen.<sup>181</sup> Han fokuserer på sprengningen av tabuer når det skitne, forurensende uakseptable og avskyelige – men samtidig fascinerende – kontaminerer og forstyrrer *decorum*. I sin omtale av *EAT & DRINK* av Gilbert og George, knytter han dette konkret til ekskrementer, til avfallsprodukter etter spising.<sup>182</sup> Samtidig skriver han at samfunnet har en *symbolsk* bruk av det å definere noe som negativt og skittent når det negative, skitne, forstyrrende og avskyelige tillegges fienden, de marginaliserte eller utstøtte.<sup>183</sup>

Navnet på utstillingen og bruket av ordet ”foodscapes” forklares ikke nærmere i teksten, men Hegyi beskriver ved ett tilfelle utstillingen som en ”tour guide for travellers to

---

<sup>178</sup> Ibid., 72.

<sup>179</sup> Ibid., 72-73.

<sup>180</sup> Ibid., 73, 75, 99.

<sup>181</sup> Ibid., 75.

<sup>182</sup> Ibid., 73.

<sup>183</sup> Ibid., 78.

the vast sceneries of meals”.<sup>184</sup> Han skriver at hensikten med denne utstillingen er å tilby sterke og effektive eksempler der det er mulig å observere og beundre dette temaets mangfold og kompleksitet, men han har ingen pretensjoner om en utfyllende og endelig oversikt. ”The purpose of the exhibition is in no way ment to offer an encyclopaedic view of the vast complexity of the theme. Its purpose cannot be that of representing all of the history, a selection or an anthropological homogenousness of food and art.”<sup>185</sup> Han tematiserer aldri at utstillingens verk ikke er bestillingsverk med en på forhånd angitt tematikk, eller at de er hentet inn fra svært ulike sammenhenger og satt sammen til en utstilling der tematikken er knyttet til konsum og mat. Han skriver at utstillingen er inndelt tematisk med utgangspunkt i ulike referansekontekster, til mangfoldige sosiokulturelle erfaringer og til historisk-kulturelle og mytologiske referanser. Samtidig poengterer han at dette ikke betyr at enkeltverkene skal ses strengt atskilt fra hverandre eller uavhengige av utstillingen som helhet. Han knytter verkene til et utall av sosiokulturelle, lingvistiske, politiske, ideologiske, religiøse, filosofiske, mytologiske, medisinske og antropologiske referansekontekster – og skriver at selv den enkleste holdning og vane er involvert i komplekse og lagdelte sosiokulturelle kontekster og rituelle, kulturelle og ideologiske metaplan.<sup>186</sup> Den tematiske inndelingen er heller ikke *tydelig* markert og avgrenset, verken i utstillingskatalogen, eller i selve utstillingen. Både i katalogen og i utstillingen er Niedermaiers fotografi plassert sammen med verk som Hegyi knytter til riter, ulike modeller for offerriter, felles rituelle måltider og konsum av kropp.<sup>187</sup>

#### **4.1.3 Invitasjon til et ”nomadisk feltarbeid” og en erfaring av det storslagne og mangfoldige ved decorum**

Hegyi omtales som en av de europeiske talsmenn for en antropologisk innfallsvinkel til samtidens kunstpraksis, og hans artikkel inneholder en rekke implisitte og eksplisitte referanser til antropologisk teori. Etter modell av et slags nomadisk feltarbeid inviteres vi som tilskuere til å utforske *foodscapes* i en verden som tydelig ikke er tenkt å bestå av separate eller stabile kulturelle enheter. I utstillingen dreier det seg ikke primært om historie og ”roots”, men om ”routes”. Tilskueren inviteres til en reise uten klar begynnelse eller slutt. Bruken av landskapsanaologien i tittelen *Foodscapes: Art & Gastronomy* kan

---

<sup>184</sup> Ibid., 98.

<sup>185</sup> Ibid., 109-110.

<sup>186</sup> Ibid., 83,75, 104.

<sup>187</sup> Ibid., 103-110.

henlede oppmerksomheten nettopp på at ens persepsjon av landskapet formes av den posisjon og synsvinkel man har, og at det ikke finnes noe landskap uavhengig av den som ser det.<sup>188</sup> I denne utstillingen blir det visuelle ikke bare illustrasjoner med en ”hjelpesfunksjon”, men konstitutivt for antropologisk kunnskap.

Hegyí skriver ikke om ”eating”, men om ”feeding oneself” i gåseøyne. Han forklarer aldri denne noe uvanlige ordbruken, men Andrea Zanlari skriver noe i sitt forord som *kan* kaste lys over dette. Han skriver at menneskene, i motsetning til dyrene, ikke ”feed themselves”, men ”eat”.<sup>189</sup> Menneskene er, i motsetning til dyrene, kulturelle vesen. Med utsagnet om at det ikke finnes ”uskyldig mat”, forkaster Hegyí tanken om objektiv, umediert kunnskap om virkeligheten, og det fremgår tydelig at han *ikke* ser språk og symboler som noe som bare gjenspeiler og uttrykker objektiv virkelighet, men at menneskene skaper og konstituerer den sosiale virkelighet gjennom språket og den symbolske mening de tillegger tingene rundt seg. Virkeligheten ses altså som språklig og symbolsk konstituert. Når Hegyí velger å ikke engang bruke det vanlige ordet ”eating” i overskriften, kan vi se det som en konsekvens av at han mener det ikke er mulig å operere med et klart skille mellom handlingen å spise, eller konsumere, og det språket vi bruker om dette.

Tilskueren inviteres, ikke til å lese en antropologisk reisedagbok, men til en reise i et visuelt landskap og et møte med visuelt materiale som ikke tjener som illustrasjoner til en tekst. Det visuelle er her tenkt å gi tilskueren en *erfaring av ”decorum of ’feeding oneself’”* som et mangfoldig, storslagent, overlappende, ustabilt fenomen på en annen måte enn det en rent skriftlig fremstilling ville kunne. Det uttalte og overordnede målet i denne resepsjonskonteksten er altså å gi tilskueren en erfaring av mangfoldet og de innbyrdes forbindelsene mellom konsum av mat, kultur og kunst i samtidens kulturkontekster.

Hegyí bruker begrepet ”kulturelt simulakrum” om *Le festin Cannibale* av Patrick Raynaud.<sup>190</sup> Han skriver at stilisering og fremmedgjøring kan gi *decorum* en intensjonell ”kunstighet”, uten at han skriver noe som skulle tilsi at tilskueren egentlig vil trenge å bli gjort oppmerksom på det konstruerte, verken når det gjelder kultur eller kunstverk.<sup>191</sup> Det

---

<sup>188</sup> Steffan Igor Ayora-Díaz, *Foodscapes, foodfields and identities in Yucatán* (New York: Oxford, 2012), 76. Forfatteren skriver at foodscapes har vært et vanlig begrep i sosialantropologisk forskningsarbeid relatert til tematikken mat, og forklarer begrepet kort med henvisning til tidligere bruk av dette innen sosialantropologi.

<sup>189</sup> Andrea Zanlari, ”GNAM”, i *GNAM: Gastronomia nell’arte moderna*, 5, red. av Federico Motta (Milano: 24 ORE Motta Cultura, 2007), 5. Andrea Zanlari var president i Camera di Commercio i Parma.

<sup>190</sup> Hegyí, ”Notes on the magnificence”, 77. Se også fig. 5 i 4.2.3. Patrick Raynauds verk *Le festin cannibale* fra 1993 besto av et bord dekket på med hvit duk, glass, glasstallerkener og metallbestikk. En naken mannsskikkelse ble ”projisert” på den hvite duken.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 103.

tas som en selvsagt forutsetning, og det selvreferensielle presenteres her som en av flere mulige referansekontekster. Han skriver også om verk med det han kaller en ”kompleks referensialitet” og om en intensjonelt overdrevet og ”kaotisk referensialitet”.<sup>192</sup> I tillegg skriver han at referensialitet også spiller en viktig rolle i verk der bruk av sosiokulturelt og historisk materiale ikke knyttes til en intensjonell ”kunstighet”, men brukes, og ses, som en ”indicator of past models”.<sup>193</sup> Når Hegyi understreker at sublimeringen av det originale fysiske og empiriske sansefenomenet ikke nødvendigvis er noe negativt eller destruktivt, virker det heller som om han vektlegger at det er et uunngåelig, interessant og utfordrende fenomen, ja, nærmest en antropologisk forutsetning. Samtidig knytter Hegyi kunstverkene til provokative og subversive interferenser i det estetiske uttrykket for handlingen å *spise*.<sup>194</sup> Når han ser all kunnskap om virkeligheten som sosiokulturelt kontingent heller enn objektiv eller absolutt, vil all kunnskap alltid være ideologisk, ikke nødvendigvis fordi den er partisk eller fordreiet, men fordi den bare kan gi en begrenset synsvinkel. Her dreier det seg i utgangspunktet ikke primært om en kritisk tematisering av virkelighetsforståelse i utstillingens verk eller i aspekter ved kulturer. I artikkelen ses kulturen som et komplekst nettverk av symboler og symbolsystem, som han i denne sammenhengen ikke har noen uttalt målsetning om å forklare eller demytologisere, men heller belyse ut fra et mangfold av innfallsvinkler.

#### 4.1.4 Mat, grenser og grenseoverskridelse i Hegyis artikkel

Hegyi inntar altså en posisjon der han ser det materielle som alltid allerede diskursivt innlemmet i kulturen. Han knytter *decorum* til ”the functionality and correct behaviour in a system of symbols that is appropriate and legitimate from a sociocultural point of view”.<sup>195</sup> I sosialantropologisk sammenheng er det vanlig å se regler knyttet til konsum av mat som et viktig middel som menneskene konstruerer realiteten gjennom. Det finnes også en rekke studier av matregler og tabuer som grunnlag for å forklare kulturell konstruksjon av blant annet sosialt kjønn, klasse, natur, religion, moral, helse og sosial orden.<sup>196</sup> Mye av det Hegyi skriver synes jeg har iøynefallende resonans med sosialantropologen Mary Douglas drøftinger i boka *Rent og Urent*, en bok som er regnet som en av antropologiens moderne

---

<sup>192</sup> Ibid., 103, 93.

<sup>193</sup> Ibid., 104.

<sup>194</sup> Ibid., 75.

<sup>195</sup> Ibid., 72.

<sup>196</sup> Carole M. Counihan, *The anthropology of food and body: Gender, meaning and power* (New York, Routledge: 1999), 113.



klassikere med stor innflytelse også utenfor antropologiens eget domene.<sup>197</sup> Denne boka handler om forholdet mellom rituell form og sosialt liv og om hvordan mangetydige og flytende sosiale og kulturelle prosesser blir kodifisert og institusjonalisert gjennom kollektive symbolske strukturer. Mary Douglas mener en slik symbolsk orden foregår gjennom prosesser som innebærer ulike former for grensemarkering, eksklusjon og renselse. Hun skriver at kulturell orden er basert på differensiering mellom kategorier, og på avgrensning og sortering av ting som hører sammen, fra ting som hører hjemme andre steder og er ”fremmed” og ”utenfor”. Dette både forutsetter og skaper et sett av grenser eller symbolske distinksjoner. Disse skillelinjene mener hun holder orden på og gir mening til kulturelle meningsunivers. Hun mener forestillinger om renhet og urenheter refererer seg til disse.<sup>198</sup> Når Hegyi vektlegger at det å spise er en prosess som innebærer ulike former for grensemarkering, eksklusjon og renselse, og fokuserer på samfunnets ulike ritualer og symbolske forestillinger om urenheter, tabu og ”smitte”, kan han implisitt knytte an til aspekter ved en slik sosialantropologisk forklaringsmodell, selv om han ikke refererer til noen spesifikk modell eller teoretiker.

En slik grunnleggende distinksjon mellom spiselig og uspiselig er også nært relatert til mer abstrakte binære motsetninger som ”oss” og ”dem”, innside og utside, god og dårlig, kultur og natur.<sup>199</sup> I Hegyis artikkel eksemplifiseres dette med at samfunnet har en *symbolsk* bruk av det å definere noe som negativt og skittent, når det negative, skitne, forstyrrende og avskyelige tillegges fienden, de marginaliserte eller utstøtte.<sup>200</sup> Også Mary Douglas har påpekt at vår måte å kategorisere mat på, ikke kan ses i isolasjon fra andre kategorier, fordi alle kategorier på en måte reflekterer andre forutgående og allerede blandede kategorier. Når man snakker om mat, møter man derfor en virkelighet av overlappende kategorier og begreper. Hun mener samfunnets tabuer legger for dagen et slikt komplekst nettverk av kodifisering og kontroll, og at dette ofte er nært relatert til andre regler som har å gjøre med kroppen, slik som konvensjoner knyttet til mat,

---

<sup>197</sup> Mary Douglas, *Rent og urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*, overs. av Kåre A. Lie (Oslo: Pax Forlag, 1997).

<sup>198</sup> Jorun Solheim, innledende forord til *Rent og urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*, av Mary Douglas, overs. av Kåre A. Lie (Oslo: Pax Forlag, 1997), 10-11.

<sup>199</sup> Alan Beardsworth og Teresa Kell, *Sociology on the menu: An invitation to the study of food and society* (London: Routledge, 1997), 51.

<sup>200</sup> Hegyi, ”Notes on the magnificence”, 78.

seksualitet og ekskresjon.<sup>201</sup> Også i utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy* er seksualitet og ekskresjon en tematikk som er berørt i flere av verkene.<sup>202</sup>

Michel Deville skriver at Julia Kristeva har redefinert estetikk som en form for sublimert abjeksjon, noe som kan ha en viss resonans med tematikken i Hegyis artikkel.<sup>203</sup> Kristeva har tatt utgangspunkt i deler av Douglas forestillinger, selv om hun har tatt avstand fra det som hun kaller for hennes ”strukturel og funksjonell röntgenfotografering av orenheten”.<sup>204</sup> Kristevas tilnærming er ikke strukturalistisk og semantisk, men psykoanalytisk og med et fokus på subjektivitet. I hennes psykoanalytiske teori om identitetsformasjon er hennes distinksjon mellom det *semiotiske* og det *symbolske* opphav til en teori om *abjeksjon*. Kristeva skriver også om *mat* og at vemmelse i forhold til mat kanskje er abjeksjonens mest elementære og arkaiske form.<sup>205</sup> Begrepet abjekt hos Kristeva er ikke umiddelbart lett å forstå. Megan Warin skriver at abjeksjon opprinnelig kommer fra latin og betyr kaste vekk/ kaste fra seg. Det abjekte er ikke fanget i dualisme eller redusert til motsetninger. Det er tvert i mot ”mellom”, tvetydig og sammensatt. I Kristevas psykoanalytiske tilnærming til forholdet mellom mat og individ i vestlig kultur, er det abjekte verken kultur eller natur, men noe som truer selve distinksjonene mellom natur og kultur, og peker på at grensene er arbitrære.<sup>206</sup> Det abjekte er noe motbydelig som *både* tiltrekker og frastøter. Det er ikke mangel på renhet eller helse som forårsaker abjeksjon, men det som forstyrrer identitet, system og orden.<sup>207</sup> Kristeva bruker begrepet for å forklare prosessen av individualisering i tidlig barndom. Hun mener dette er en prosess som gjør subjektivitet mulig, og som finner sted i overgangen til det å tilegne seg et språk. For at et barn skal oppnå identitet og en plass innen den symbolske orden, må det skille seg fra den nærende og ”morderiske” mors kroppen og erkjenne sine egne kroppslige grenser.<sup>208</sup> Også Kristevas tilnærming kan ha klare resonanser med deler av Hegyis framstilling, selv om han aldri eksplisitt bruker begrepet abjekt i sin artikkel. Han skriver om det ubevisste, om sublimering og det grenseoverskridende, og han antyder at deltakelse

---

<sup>201</sup> Megan Warin, *Abject relations: Everyday worlds of anorexia* (New Jersey: Rutgers University Press, 2010), 109.

<sup>202</sup> Hegyi, “Notes on the magnificence”, 73, 106.

<sup>203</sup> Michel Deville, *food, poetry and the aesthetics of consumption: Eating the avant-garde* (London: Routledge, 2008), 3.

<sup>204</sup> Julia Kristeva, *Fasans makt: En essä om abjektionen*, overs. av Agneta Rehal og Anna Forssberg (Gøteborg: Daidalos AB, 1992), 94. Se her også 90-92.

<sup>205</sup> Kristeva, *Fasans makt*, 26.

<sup>206</sup> Warin, *Abject relations*, 4. Se også Deborah Caslav Covino, *Amending the abject body: Aesthetic makeovers in medicine and culture* (New York: State University of New York Press, 2004), 184.

<sup>207</sup> Kelly Oliver, “Nourishing the speaking subject”, 71.

<sup>208</sup> Warin, *Abject relations*, 4.

i fellesskapets måltider kan knyttes til individets selvidentifiseringsprosess og gi kunnskap om selvet.<sup>209</sup>

For å gi tilskuerne en erfaring av det storslagne, mangfoldige og overlappende ved ”*decorum of 'feeding oneself'*”, har Hegyi valgt ut verk som han knytter til provokative, dramatiske og subversive interferenser i estetiske uttrykk for konsum, verk der fundamentale og konvensjonelle former for atferd blir satt under debatt, og der det på en subversiv måte settes spørsmålstegn ved hele arsenalet av estetisering. Han ser tydelig det grenseoverskridende og ”forstyrrende” som viktig for at tilskuerne, gjennom utstillingen, skal kunne få denne erfaringen. Den *erfaring* som Hegyi har en uttalt målsetning om å gi tilskuerne her, utelukker en erfaring av *decorum* som *en* ganske statisk og helhetlig meningssammenheng, som det er mulig å analysere fra utsiden. Han ser ikke tilskuerpraksis som passivt konsum. Jeg mener at det som her *primært* ”forstyrres”, eller destabiliseres, er et verdensbilde der *den som konsumerer* og *det som konsumeres*, det være seg mat, kultur eller bilder, ses som klart atskilte og helt stabile enheter.

## 4.2 Resepsjon av maleri og fotografi i utstillingen

### 4.2.1 Fotografiet som del av en kategori knyttet til ulike modeller for offerriter, felles rituelle måltider og konsum av kropp

I utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy* ble Niedermaiers fashionfotografi utstilt som kunstverk, uten at den opprinnelige bruken i en kommersiell kontekst var synlig eller ble tematisert. Girbauds logo og skriften på bordkanten var fjernet fra fotografiet. Dette er i overensstemmelse med Niedermaiers ”idiom”. Hun fjerner alltid logoer, firmanavn og tekst fra de fotografiene som har sin opprinnelse i en kommersiell kontekst, når de stilles ut som fashion- eller kunstfotografi.<sup>210</sup> I etterkant av reklamekampanjen hadde det også vært en rettssak mellom Niedermaier og Girbaud om rettighetene til dette fotografiet. Girbaud brukte fotografiet på omslaget av sin biografi, noe Niedermaier mente han ikke hadde rett til og følgelig motsatte seg.<sup>211</sup> Denne saken vant Niedermaier. I katalogen presenteres fotografiet med billedteksten ”Brigitte Niedermaier *The Last Supper*, 2004 Lambda print

---

<sup>209</sup> Hegyi, “Notes on the magnificence”, 104.

<sup>210</sup> Salvioli, *Oltre la moda*, 99-165.

<sup>211</sup> Francois Girbaud, *Ma peau: Rock'n' street couture* (Neuilly-sur-Seine: Michel Lafon, 2005).

on aluminium, 105 x 203 cm Parma, private collection”.<sup>212</sup> Fotografiet kommenteres ikke direkte i katalogens brødtekst.



**Figur 3. Brigitte Niedermaier. *Ultima Cena*. 2004. Lambda trykk på aluminium. 105 x 203 cm. Parma. I privat eie.**

Fotografiet er i utstillingen satt inn i en kontekst der det legges noen uttalte føringer og målsetninger for resepsjonen. Det er, sammen med utstillingens øvrige verk, tenkt å gi tilskuerne en mulighet til å erfare det storslagne ved ”*decorum of 'feeding oneself'*”. Dette er en selektiv, strategisk og kreativ resepsjon der Hegyi tar fotografiet i bruk i sitt eget prosjekt. Hegyi plasserer *Ultima Cena* sammen med verk som han knytter til riter, ulike modeller for offerriter, felles rituelle måltider og konsum av kropp.<sup>213</sup> Det vil legge føringer for resepsjonen *både* av fotografiet *og* av bruken av Leonardos maleri i dette.

Av Hegyis fremstilling i artikkelen fremkommer det tydelig at han forholder seg til *flere ulike modeller* for offerriter. Når Hegyi skriver om det rituelle og offerriter, knytter han også ”*decorum of 'feeding oneself'*” generelt til individets innlemmelse i et fellesskap, en ikke uvanlig tematikk i sosiologisk og sosialantropologisk sammenheng.<sup>214</sup> Han antyder at deltakelse i fellesskapets måltider kan knyttes til individets selvidentifi-seringsprosess og gi kunnskap om selvet. I denne utstillingen ser Hegyi religion og ritualer som en av mange *deler* av det storslagne, overlappende og mangfoldige ”*decorum of 'feeding oneself'*”. Her er religion, eller religiøse ritualer, i *utgangspunktet* ikke gjenstand for noen

---

<sup>212</sup> Hegyi, “Notes on the magnificence”, 104.

<sup>213</sup> Ibid., 103-110.

<sup>214</sup> Ibid., 104.

uttalt normativ vurdering. Dette gjelder også kristendommen og riter knyttet til utøvelsen av denne i fortid og samtid. Når han skriver at selv den enkleste holdning og vane er involvert i komplekse og lagdelte sosiokulturelle kontekster og rituelle, kulturelle og ideologiske metaplan, fremgår det at det rituelle *ikke* bare er tenkt begrenset til en intern, religiøs kontekst.

Mange verk i *Foodscapes: Art & Gastronomy* knytter på ulike måter an til nattverdsritualet, til korsofferet og konsumet av legeme og blod.<sup>215</sup> I *Nattverden* av Leonardo, kan vi også se en måltidsscene der det serveres mat og der en gruppe mennesker inntar et måltid i fellesskap og innlemmes i Kristi legeme.<sup>216</sup> I katolsk teologi er tanken om *messeofferet* og nattverdsritualet, som en gjentakelse av Kristi offer der menigheten konsumerer hans legeme og blod, sentral.<sup>217</sup>

Mens de holdt måltid, tok Jesus et brød, takket, brøt det, gav disiplene og sa: ”Ta dette og et det! Dette er mitt legeme.” Og han tok en kalk, takket, gav dem og sa: ”Drikk alle av den! For dette er mitt blod, paktens blod, som utøses for mange til syndenes forlatelse.”<sup>218</sup>

I *Nattverden* kan vi også se en måltidsscene der deltakerne spiser Kristi legeme og blod, konsumerer og blir næret av hans kropp som del av et fellesskap. I en resepsjonskontekst der Hegyi eksplisitt knytter ”*decorum* of ’feeding oneself’” til offerriter, konsum av kropp og rituelle fellesskapsmåltider, er det nærliggende å knytte også bruken av elementer fra maleriet til denne tematikken, men altså *uten* at *decorum* dermed nødvendigvis begrenses til en intern, religiøs kontekst. Svært mange og *ulike* forestillingsbilder, verbale og visuelle pre-tekster, allusjoner til tidligere kunst, visuelle tradisjoner knyttet til teoretiske diskurser av stor viktighet innen både kunsthistorie, teologi, andre disipliner, ulike sjangrer og forhold i samtiden, kan i denne konteksten trekkes inn som avgjørende for *både* resepsjonen av fotografiet og bruken av maleriet i dette.

#### 4.2.2 Fotografiet som palimpsest, og tilskueren som aktiv deltaker

Fotografiet ses i denne utstillingen som et *palimpsest* som kan inngå i stadig nye relasjoner med verkene i resten av utstillingen, og gi tilskueren en flimrende, uklar, uavsluttet og dynamisk erfaring av *noen* aspekter ved dette mangfoldige *decorum*. Bruken av *Nattverden*

---

<sup>215</sup> Se 4.2.3.

<sup>216</sup> Se 3.2.2.

<sup>217</sup> Gudmund Waaler, *Nattverden som offer* (Stavanger: Eide Forlag, 2012), 12-13.

<sup>218</sup> Matt 26.26-28.

og ikonografiske elementer fra religiøs kontekst i fotografiet, kan her bidra til *en rekke* ulike erfaringer av ulike aspekter ved *decorum*, alt ettersom hvilke relasjonelle konstellasjoner billedleseren, eller deltakeren i utstillingen, skaper og hvilket utgangspunkt han eller hun har på forhånd. Ulike tilskuere vil få noe ulike *erfaringer* fordi synsvinkelen vil være avhengig både av tilskueren/deltakeren og det landskapet som han eller hun beveger seg i. Her legges det også opp til at *en og samme* tilskuer skal kunne komme fram til stadig nye ulike forståelser og ikke en, koherent og enhetlig fortolkning av de ulike verkene og av *decorum*.

I utstillingen legges det altså opp til en konstant, åpen og uavsluttet billedmigrasjon der transformasjonene skjer *i tilskueren*, eller, bedre i denne sammenhengen, *deltakeren*, der og da i tid og rom. At jeg har avgrenset meg til å fokusere på ulike forståelser av og modeller for kristologi og kjønn i denne oppgaven, er et perspektiv jeg som deltaker tar med meg inn i utstillingen, og som er bestemmende for min resepsjon av utstillingen, fotografiet og de andre verkene. Dette, og at mitt valgte utgangspunkt og synsvinkel, og min tolkning av Hegyis artikkel, vil være avgjørende for hva jeg erfarer, finner jeg også *i samsvar med* Hegyis tilnærming. Jeg mener ikke at min tilnærming vil være *uttømmende* for hvordan dette fotografiet kan gi meg eller andre tilskuere en erfaring av det mangfoldige ved *decorum*. Men, den kan belyse *noen* muligheter i en resepsjonskontekst der det endelige og avsluttede ikke ses som et mulig eller ønsket mål, og der det heller ikke underkjennes at tilskuerne *aldri* vil kunne fri seg fra sin individuelle synsvinkel i reisen gjennom ”foodscapes”. Når vi beveger oss gjennom utstillingen, kan fotografiet få inngå i stadig skiftende kontekster og relasjoner. Å nærme seg fotografiet som et objekt for *en endelig* utlegning, vil med nødvendighet måtte være å nærme seg den på en måte der en slik individuell, springende, dynamisk erfaring ”fryses”, avgrenses og ses som avsluttet. Jeg mener likevel at noen skissemessige betraktninger kan forsvares, så lenge jeg presiserer at i denne konteksten legger Hegyi opp til at det Mieke Bal kaller det ”semantiske potensialet” aldri kan uttømmes, og at overskuddet av betydningsmuligheter her ikke til sammen vil danne en enhetlig betydning.

### 4.2.3 Andre verk i samme kategori

Niedermaiers fotografi er altså utstilt og gjengitt sammen med verk som i Hegyi's artikkel knyttes til ulike modeller for offerriter, til offer og konsum av kropp.<sup>219</sup> Selv om referansekonteksten her er noe innskrenket, så må tilnærmingen fortsatt sies å være ganske bred og åpen. Hegyi vektlegger også at selv om verkene er delt inn i kategorier, så er disse ikke tenkt som absolutte. I et galleri henger bildene side om side og kan umiddelbart inngå i ulike relasjonelle konstellasjoner, skapt av billedleseren. Dette kan, slik Hegyi også antyder, legge føringer for tilskuerens fortolkningsmuligheter og resepsjon.

På en lettvegg umiddelbart til venstre for Niedermaiers fotografi ble flere fotografier fra Vanessa Beecrofts performance *VB52 04 VB* fra 2003-2004 stilt ut (fig. 4). Fotografiene viser 27 anorektiske/bulemiske kvinner som sitter på glastoler på hver sin langside av et glassbord. Et flertall av kvinnene er helt nakne, og maten som er plassert på bordplaten har bulemiske fargekoder.<sup>220</sup> Rett til venstre for Niedermaiers fotografi var



**Figur 4. Vanessa Beecroft. *VB52 04 VB*. 2003-2004. Digitalt trykk. 230 x 180 cm. Galleria Lia Luma.**

**Figur 5. Patrick Raynaud. *Le festin Cannibale*. 1993. Cibachrome på lyskasse. Bord, stoler, bestikk, glass og tekstil. 200 x 200 x 80 cm. Tilhører kunstneren.**

*Le festin cannibale* fra 1993 av Patrick Raynaud plassert (fig. 5). Dette verket besto av et bord dekket med hvit duk, glass, glastallerkener og metallbestikk. En naken mannskikkelse ble projisert på den hvite duken. I sin artikkel omtalte Hegyi det som et "kulturelt

<sup>219</sup> Hegyi, "Notes on the magnificence", 104.

<sup>220</sup> Ibid., 100-101.

simulakrum”, og han mente stilisering og fremmedgjøring her ga *decorum* en ”intensjonell kunstighet”.<sup>221</sup> I samme del av utstillingslokalet ble det også stilt ut fotografier fra en performance av den franske kunstneren Orlan, der plastiske operasjoner ble utført. Hegyi kommenterer kort at dette er en ”pseudokulinarisk setting” der kroppene eksponeres og tilbys som om de var matretter.<sup>222</sup> Også Sylvie Fleurys *Milkshake-Powder-Strawberry* fra 2007, en liten messingskulptur av en slankepulverboks, ble stilt ut her.<sup>223</sup> I David Reimondos verk *Feto* fra 2007, kunne vi se et foster malt på en overflate av loffeskiver festet til en resinplate (fig. 6).<sup>224</sup>



**Figur 6. David Reimondo. *Feto*. 2007.**  
Ristet brød på en plate av resin. 101 x 104 cm.  
Milano. Santirocchi Collection.

**Figur 7. Sejla Kameric. *The Basics*. 2003.**  
Fotografi. (Nr. 2 av 3). 75 x 90 cm.  
Wien. Siemens\_artLab Sammlung.

I Sejla Kameric's fotografi *The Basics* fra 2003, ser vi en kvinne holde et stort, rundt brød opp foran magen (fig.7).<sup>225</sup> I samme del av utstillingslokalet sto også flere ulike installasjoner av Hermann Nitsch med relikvier og malerier av Kristus, og fotografier av Valerio De Berardinis med referanser til slakting og sadomasochisme. Det ble også vist en video (*120 minutes dédiées au Divin Marquis.*) fra en happening av Jean Jacques Lebel i Paris i 1966, der menneskeofring var en tydelig tematikk.<sup>226</sup> Rett til høyre for

<sup>221</sup> Ibid., 103.

<sup>222</sup> Ibid., 103.

<sup>223</sup> Ibid., 98.

<sup>224</sup> Ibid., 99.

<sup>225</sup> Ibid., 74.

<sup>226</sup> Ibid., 94.



Niedermaiers fotografi sto skulpturen *Swallowing the shadow* av Chung Sung-Myung fra 2007. Den forestilte en mann i ferd med å skjære halsen over på en annen mann.<sup>227</sup>

Niedermaiers fotografi er, både i utstillingen og i utstillingskatalogen i Parma, presentert sammen med verk der slanking, kroppsideal og spiseforstyrrelser er en tydelig tematikk. Appetitt og konsum knyttes her ikke utelukkende til inntak av mat, men også til seksualitet, vold og menneskeofring, lidelse, selvskading og til morskroppen som nærer barnet. Hegyi skriver i sin artikkel at konsum, eller ”feeding oneself”, i utstillingen dreier seg om rent biologisk konsum av mat, et lite, symbolsk inntak av mat for å oppnå en annen hensikt og å hinte til, eller imitere, spisehandlingen på et metasymbolsk nivå.<sup>228</sup> Når jeg ser på Niedermaiers fotografi er det ikke umiddelbart innlysende eller entydig hva verken ”feeding oneself” eller *decorum* kan dreie seg om. I fotografiet kan jeg se konsum av kropp eller mat på i hvert fall tre forskjellige måter. For det første ser jeg den sentralt plasserte *Kristusskikkelsen* som, gjennom nattverden og nattverdselementene, kan sies å bli til mat for – og nære menigheten. For det andre ser jeg *mat* som fisk, frukt, brød og drikke servert på bordet. For det tredje ser jeg at *den ene mannlige modellen* er plassert og ”servert” på en tallerken. På bakgrunn av Hegyis plassering av dette fotografiet, og hans uttalte målsetning om at tilskuerne skal erfare det komplekse og mangfoldige ved ”*decorum of ’feeding oneself’*”, vil jeg skissemessig forsøke å drøfte *noe* av dette mulige mangfoldet Niedermaiers fotografi *kan* gi en erfaring av i denne konteksten, og la noen av assosiasjonene ligge – for ikke å gå meg fullstendig vill.

#### 4.2.4 Feminine Kristusfremstillinger, morskroppen og offerkroppen

I Niedermaiers fotografi ser vi en kvinnelig Kristusskikkelse. Hun har føttene kryssset i en proleptisk foregripelse av korsofferet, slik Kristus ofte har blitt framstilt innen eldre maleri. Vi kan se en kvinnelig *Kristusskikkelse* og en kvinnelig *offerkropp*. Deane W. Curtin skriver at “Taking the category ‘food’ seriously leads to a suspicion that the absolute border between self and other which seems so obvious in the western tradition is nothing more than an arbitrary philosophical construction.”<sup>229</sup> Mat, og konsum av mat, kan altså *i seg selv* sies å “forstyrre” *decorum*. Kristus, som Gud og menneske, kan i utgangspunktet også sies å forstyrre og destabilisere grensene mellom det immanente og det transcendent.

---

<sup>227</sup> Ibid., 76.

<sup>228</sup> Ibid., 72.

<sup>229</sup> Curtin, “Food/Body/Person”, 9.

Nattverdssakramentet kan ses som en offerrite der menneskeheten inkorporeres i Kristi kropp og der Gud blir mat. Her kan vi også se en overskridelse og ”forstyrning” av grensen mellom det immanente og det transcendent, det hellige og det profane i *tillegg til* den grensen mellom ”self” og ”other”, som inntak av mat i utgangspunktet kan sies å overskride. Hegyi tar i sin artikkel ikke eksplisitt for seg noen av de verkene som tydelig er relatert til kjønn i utstillingen, selv om kjønn tydelig er et tema i GNAM og i flere av artiklene i utstillingskatalogen. Det er også en høyst tilstedeværende tematikk i utvalget av verk i *Foodscapes: Art & Gastronomy*.<sup>230</sup> I David Reimondos verk *Feto* (fig. 6) og Sejla Kamerics *The Basics* (fig. 7) kan vi se kvinners næring av barn gjennom svangerskap tematisert.<sup>231</sup> Deane W. Curtin skriver at *både* spising og barnefødsler truer en følelse av selvet som absolutt og autonomt.<sup>232</sup> Jorun Solheim skriver i sitt forord til Mary Douglas *Purity and Danger* om kroppens symbolske betydning for forståelsen av sosiale og kulturelle systemer. Hun mener kroppen kan sies å være vårt primære medium for grenseopplevelse, og at kvinner og menns kropper kan sies å representere kvalitativt forskjellige muligheter for symbolsk grensemarkering. Hun mener kvinnekroppens ”relative åpenhet, og dens kapasitet for kroppslige metamorfoser og grenseoverskridelser, synes å være et særdeles velegnet medium for symbolsk representasjon av grenseløshet og formforvandling.”<sup>233</sup> I en kontekst der tematikken dreier seg om konsum av kropp, offerritualer og offerkropp, er det nærliggende å fokusere på en forståelse av Kristus som *offer* og den som ydmykt gir seg selv for andre og nærer andre. Det er interessant å merke seg at *kjønn* har blitt tematisert i forbindelse med Kristi offerkropp og konsum av kropp i en rekke ulike sammenhenger og på svært ulike måter.

I kunstfaglig sammenheng har kjønn og Kristi kjønn vært en aktuell tematikk i drøfting av kunst fra middelalder og renessanse.<sup>234</sup> Leo Steinberg har, i sin omtale av renessansekunsten, knyttet Kristi offerkropp, og spesielt såret i hans side, til nettopp fødsel og amming. Han mener at det er som om Kristi mannlighet blir satt på pause, og at liket antar kvinnelige krefter i tidsrommet mellom langfredag og første påskedag. Han skriver

---

<sup>230</sup> Giuseppe Bertolucci, ”Good Body”, i *GNAM: Gastronomia nell’ arte moderna*, red. av Federico Motta, 170-183 (Milano: 24 ORE Motta Cultura, 2007). *Good Body* var en performance av Giuseppe Bertolucci og Luisa Grosso med utgangspunkt i en tekst av Eve Ensler, der kvinnelig frigjøring fra ”idealvektens tabu” og forbrukssamfunnets mytologier om den perfekte kroppen ble tematisert.

<sup>231</sup> Hegyi, ”Notes on the magnificence”, 99.

<sup>232</sup> Curtin, ”Food/Body/Person”, 9.

<sup>233</sup> Jorun Solheim, innledende forord til *Rent og urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*, av Mary Douglas (Oslo: Pax Forlag, 1997), 10-11.

<sup>234</sup> Leo Stenberg, *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*, 2. utg. (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 364-389.

ikke om en faktisk kjønnsreversering, men mener at offerkroppens *funksjon* kan uttrykkes med *kvinnelige symboler*.<sup>235</sup>

Også innen rammen av Kristevas psykoanalytiske tenkning, finner vi en forbindelse mellom Kristi offerkropp og morskroppen, og mellom en forståelse av *kjønn* og en forståelse av *kristologi*. Når Kristeva skriver om morskroppen, hevder hun at morskroppen er *abjekt* i vestlig kultur.<sup>236</sup> Kristeva er interessert i hvordan barnets nødvendige separasjon fra moren for å bli individualisert, tre inn i språket og bli god samfunnsborger, kan føre til en *abjeksjon* av kvinner generelt, der de reduseres til morsfunksjonen. Det å se moren som *abjekt*, knytter hun ikke bare til et behov for å atskilles fra moren og tre inn i språket, men hun ser det også motivert ut fra en frykt for morskroppen som en *fortærende* kropp.<sup>237</sup> Innen rammeverket av denne tankegangen, representerer altså morskroppen også en *trussel*. Kristeva har ikke bare knyttet morskroppen, men også *Kristus*, til begrepet *abjekt*. Hun skriver at *abjeksjonen*, i kristendommen, ikke lenger ses som noe ytre, men noe som kommer *innenfra*.<sup>238</sup> I den kristne religionen blir det urene internalisert og åndeliggjort og er ikke lenger en substans som ”kuttet av”, men *handling*. I kristendommens avskaffelse av matforskriftene, delingen av brød med hedningene, kontakten med spedalske og makten over onde ånder, finner hun et helt annet system for mening, og et helt annet ”talende subjekt” enn i hebraisk religion.<sup>239</sup> Det kristne nattverdsmåltid mener hun utgjør *katarsis*, der den troende inntar Kristi kropp, internaliserer ham gjennom gjentatte nattverder som gjør den troende hellig, og samtidig minner ham eller henne om ham eller hennes ufullstendighet.<sup>240</sup> Å spise og drikke Kristi legeme og blod innebærer *på den ene siden* å symbolsk overtrede de levittiske forbudene *og*, på den andre siden, å symbolsk mette seg *som ved en god mors kilde*.<sup>241</sup> Hun mener at religiøse riters funksjon er å parere skrekken for det som truer ordningen, identiteten og systemet, og at dette er en ambivalent følelse som ikke bare finnes i det enkelte individ, men i menneskehetens historie.<sup>242</sup> Hun mener at *abjeksjonen* forekommer i alle religiøse former og oppstår igjen for å bearbeides i nye former når disse ”styrter sammen”.<sup>243</sup>

---

<sup>235</sup> Ibid., 366.

<sup>236</sup> Kristeva, *Fasans makt*, 124-128; Oliver, “Nourishing the speaking subject”, 71.

<sup>237</sup> Caslav Covino, *Amending the abject body*, 21-22.

<sup>238</sup> Kristeva, *Fasans makt*, 139-142.

<sup>239</sup> Ibid., 139.

<sup>240</sup> Ibid., 144.

<sup>241</sup> Ibid., 145.

<sup>242</sup> Julia Kristeva, ”Stabat mater”, i *Stabat mater: Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström, overs. av Ann Runnquist-Vinde*, 33-63 (Stockholm, Bokförlaget Natur och Kultur, 1990), 20-21.

<sup>243</sup> Kristeva, *Fasans makt*, 40-41.

I kristen sammenheng vil en fremstilling av Kristus som kvinne kunne ses som en vektlegging av Kristi menneskelighet fremfor hans kjønn, og *samtidig* av kvinnen som *fullt ut menneskelig* og kjønn som irrelevant i bestemmelsen av hva et *sant* menneske er. Når Kristus i vår tid i enkelte kristne, *liturgiske sammenhenger* fremstilles som kvinne, dreier det seg stort sett om nakne, lidende, korsfestede Kristusskikkelser, uten at dette i utgangspunktet er tenk knyttet til *konsum* av offerkroppen eller morskroppen.<sup>244</sup> I en uttalt, kristen, feministisk kontekst, i forbindelse med forkynnelse og tilbedelse, knyttes kvinnelige Kristusfremstillinger først og fremst til kvinners erfaring av seksualisert vold og undertrykkelse. De knyttes til formidling av et Gudsbilde der det vektlegges at Gud *også* tar del i kvinners erfaringer og lidelser, og til et *kritisk fokus* på kvinners erfaringer som uskyldige, lidende *offer* for denne type krenkelser.<sup>245</sup> I så måte *kan* disse kvinnelige Kristusskikkelsene knyttes til lidelse og det ondes problem, uten at krenkelser av kvinner og kvinners lidelser rettferdiggjøres, legitimeres eller framholdes som et ideal, selv om de har fått sterk kritikk for faktisk å gjøre *nettopp dette*.<sup>246</sup> Disse fremstillingene har blitt møtt med kritikk på i hovedsak to forskjellige, men likevel relaterte måter. Det er nettopp i *kritikken* av slike fremstillinger at vi kan finne en tilknytning til ”*decorum of 'feeding oneself'*”. Kritikken dreier seg om at feminine Kristusfremstillinger har blitt knyttet til et kvinneideal der det å ofre seg og å gi seg selv for andre på en selvdestruktiv måte blir vurdert som positivt. For det første dreier det seg om en kritikk av at det å nære andre, og ikke seg selv, fremholdes som et ideal for kvinner. Susan Bordo har skrevet om hvordan kvinner utvikler det hun kaller en *andreorientert* følelsesøkonomi og blir selvutslettende og selvdestruktive. Hun skriver om en konstruksjon av kvinnelighet der kvinner lærer å nære andre, ikke seg selv, og å oppfatte ethvert ønske om selvnæring og selvming som grådig og unødvendig.<sup>247</sup> Dette er en tematikk som *kan* overlappe med drøftningen i 4.2.5 om diett, slanking og spiseforstyrrelser, forstått som rituelle, rensende handlinger. For det andre er kritikken også knyttet til at kvinners ”næring” av andre ikke nødvendigvis bare er begrenset til fysisk føde. En del av disse feminine Kristusskikkelsene fra en religiøs sammenheng har også mye til felles med seksualiserte, masochistiske representasjoner av

<sup>244</sup> Se her Julie Clague, “Divine transgressions: The female Christ-form in art”, *Critical Quarterly* 47, nr. 3 (høst 2005): 47-63.

<sup>245</sup> Ibid., 47-63; Kittredge Cherry, *Art That Dares* (Berkeley: Androgynypress, 2007), 79-81. Se her spesielt Edwina Sandys *Christa*.

<sup>246</sup> Marcella Althaus-Reid og Lisa Isherwood, *Controversies in feminist theology* (London: SCM Press, 2007), 81-105. Her drøftes det problematiske med slike feminine fremstillinger av Kristus som offer og ”lidende tjener”.

<sup>247</sup> Elisabeth L’Orange Fürst, *Mat – et annet språk: Rasjonalitet, kropp og kvinnelighet* (Oslo: Pax, 1995), 354.

kvinnekroppen der seksuell underkastelse, selvfordrelse og masochisme kan fremstilles som et ideal. Slike fremstillinger *kan* også knyttes til en generell diskusjon om visuelle representasjoner av kvinnekroppen, og til *visuelt konsum av kropp*, noe som her vil overlappe med drøftningen i 4.2.6 om nettopp visuelt konsum av kropp.

#### 4.2.5 Diett, slanking og spiseforstyrrelser som rituelle, rensende handlinger

Modellene i Niedermaiers fotografi har de samme fysiognomiske trekkene. De er høye, slanke kvinner, smale om livet og hoftene, med en kroppsmasseindeks langt under gjennomsnittet og *uten synlige spor etter svangerskap og amming*. I fotografiet kan vi se et sparsomt utvalg av sunn mat som brød, fisk, vann og frukt, mat som vi finner igjen i den nederste delen av matpyramiden, som er kategorisert som sunn "ja-mat" og knyttet til fenomen som slanking og diett. Mengden av mat som serveres i fotografiet er også betraktelig mindre enn i *Nattverden* av Leonardo. "Feeding oneself" kan i Niedermaiers fotografi ikke bare knyttes til tematikken konsum av kropp, men også til konkret konsum av mat. Diett, skjønnhetsoperasjoner og spiseforstyrrelser er en tydelig tematikk i utstillingen og i de verkene som er utstilt i umiddelbar nærhet av Niedermaiers fotografi. For kvinner, kanskje spesielt i en vestlig kultursammenheng, er "decorum of 'feeding oneself'" også i høyeste grad knyttet til konkret inntak av mat, og dermed til vekt, utseende og kroppsideal. Ernæring spiller en viktig rolle i konstruksjonen av kvinners kropper og produksjonen av diskurser om kroppen. Det finnes i utgangspunktet et *uttall* av måter å forstå fenomen som diett, slanking, kroppsideal og ulike former for spiseforstyrrelser på. I denne sammenhengen har Hegyi plassert fotografiet i en kategori av verk som *kan* gjøre det nærliggende å se fotografiet som en lesning av disse samtidige fenomenene som *rituelle*. Det er ikke uvanlig å se diett og slanking som rituelle handlinger, og spiseforstyrrelser som en ekstrem form for ritualistisk atferd, både i religiøs og i sekulær kontekst.<sup>248</sup>

"Decorum of 'feeding oneself'" *kan* her knyttes til kulturelle konvensjoner for hva som anses som passende og legitim mat å spise for kvinner, både når det gjelder slag og mengde, og, som en konsekvens, hva som anses som en passende og legitim kropp. En tanke om ren og uren mat er ikke noe som bare eksisterer innen religiøse spiseforskrifter.

---

<sup>248</sup> Monica Wegling, *Den guddommelige anorexi* (Oslo:Aschehoug, 2002), 185; Deville, *Food, poetry and the aesthetics of consumption*, 118.

I sosialantropologisk sammenheng har samtidens slankekurer, dietter og spiseforstyrrelser vært knyttet til en kategorisering av mat og kropp i kategoriene "ren" og "uren" med utgangspunkt i Mary Douglas og Julia Kristevas drøftinger av "forurensning" og det *abjekte*.<sup>249</sup> Her kan gruppetilhørigheten og skillet mellom "oss" og "dem" baseres på inntak av mat og på hvorvidt man oppfyller en kulturs fysiske skjønnhetsideal. Det å ha en ren, "passende" og slank kropp kan ses som nødvendig for integrering i fellesskapet. Deborah Caslav Covino skriver også om kropper som "rene" og "urene" og om skjønnhetsoperasjoner som en praksis der man renser ut det *abjekte* både fra egen kropp og fra den gruppe som man ønsker å definere seg som en del av.<sup>250</sup> I Niedermaiers fotografi er det ikke nødvendigvis bare snakk om nattverdselementene som "utgytes for dere til syndenes forlatelse" og inkorporeringen i Kristi legeme, men diett og kontroll av kropp og matinntak der man *selv* renser kroppen for det "skitne" og "forurensende" og får ta del i en gruppeidentitet.

Kari Børresen har påpekt at den kristologiske modellen for *innlemmelse i Kristus*, også opp gjennom historien har innebåret en tanke om å bli likedannet med Kristus gjennom "mannliggjøring".<sup>251</sup> Det rituelle i samtidens forhold til mat behøver ikke nødvendigvis knyttes til noe kristent eller religiøst, men det er heller ikke uvanlig å, på ulike måter, se moderne fenomen som kroppsopptatthet, slanking, spiseforstyrrelser og ritualer som grunnet i en *dualistisk, gresk-kristen arv*.<sup>252</sup> Når Girbaud tok i bruk fotografiet i *reklamekonteksten*, brukte de det i kritikk av feminister som vurderte skjønnhetsindustrien *nettopp* på denne måten.<sup>253</sup> Baudrillard skriver i *The Consumer Society* om noe han kaller "offerpraksis" av den kvinnelige kroppen i forbrukssamfunnet. Her skriver han om slankhet som "fornektelse av kjødet" og om dietten som en asketisk praksis, der kroppen på en måte ofres. Han skriver at kroppen i dag har blitt objekt for frelse, og at den bokstavelig talt har tatt over sjelens moralske og ideologiske funksjon.<sup>254</sup> Videre påstår han at skjønnhet har blitt et absolutt, religiøst imperativ for kvinner. Han mener kroppslig skjønnhet har blitt et tegn på at man kan regnes blant "de utvalgte", et tegn på utvelgelse og frelse, og at kroppskulten ikke lenger står i motsetning til "the cult of the soul", men er dens arvtaker.<sup>255</sup> Dersom man ser dette grunnet i en gresk-kristen, dualistisk arv, forutsetter

---

<sup>249</sup> Warin, *Abject relations*, 107-115.

<sup>250</sup> Caslav Covino, *Amending the abject body*, 28-29.

<sup>251</sup> Børresen, *Jesus som mor*, 118-119.

<sup>252</sup> Wegling, *Den guddommelige anorexi*, 183; Finn Skårderud, *Sultekunstmere* (Oslo: Aschehoug, 2002), 43.

<sup>253</sup> Se 2.3.2.2.

<sup>254</sup> Baudrillard, *The consumer society*, 129, 136.

<sup>255</sup> *Ibid.*, 142-143, 129.

man også i en slik lesning av fotografiet en sammenheng mellom kultens kjønnsfigurasjoner og samfunnets kjønnsideologier. Den moderne *kvinnes* kroppsoptatthet, spiseforstyrrelser og diett *kan* ses i analogi med religiøs askese, og som grunnet i en binær, *androsentrisk*, religiøst fundert antropologi – en kristologi der inkarnasjonen ses som ydmyk ”kvinneliggjøring”, og der kvinnen og kvinnekroppen *i større grad* enn mannen forbindes med det materielle og sanselige, som rangeres lavere.

I denne sammenhengen kan altså fotografiet gi en erfaring av *kvinnens* forhold til mat og kropp gjennom slanking, diett, og spiseforstyrrelser, som en *rituell praksis* knyttet til askese og renselse. Det *kan* gi en erfaring av det rituelle og en, i utgangspunktet, religiøst fundert antropologi og forståelse av kjønn, som del av samtidens mangfoldige og overlappende ”decorum of ’feeding oneself’”. I Niedermaiers fotografi brytes da ingen mattabuer eller tabuer knyttet til hva som anses som en ”akseptabel” kropp. Jeg kan vanskelig se at *decorum* på *denne* måten her ”kontamineres” eller ”forstyrres”. Kroppene er rene, plettfriske, retusjerte og ser nesten kunstig immaterielle ut. Her er det ingen kropper som legges under kniven, som i Orlans verk, eller servering av mat med bulemiske fargekoder, noe som henleder oppmerksomheten på maten som noe skittent som skal støtes ut igjen, som i Beecrofts verk. Det er heller ingen tegn på svangerskap og amming. Også et *performativt* syn på kjønn og en vektlegging av kjønn som konstruert *har* møtt kritikk for å være dualistisk og vurdere det materielle negativt. Tina Beattie skriver at ”Butler’s transcendent performativity suggests a one-way spirituality – a liberation of the human soul through its escape from the confines of the body, so that it is free to do whatever it will, unfettered by the body’s restraints.”<sup>256</sup> I denne sammenheng kan det *også* være nærliggende å lese fotografiet på samme måte som Hegyi leser Patrick Raynauds *Le festin Cannibale* (fig. 5) plassert til venstre for Niedermaiers fotografi, når han skriver at stilisering og fremmedgjøring gir *decorum* en ”intensjonell kunstighet”.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Beattie, *New catholic feminism*, 39.

<sup>257</sup> Hegyi, ”Notes on the magnificence”, 103.

#### 4.2.6 Visuelt konsum av kropp

I Niedermaiers fotografi ser vi ikke bare Kristi kropp eller mat servert på bordet, men den ene mannlige modellen i fotografiet står også plassert på en tallerken. I flere verk i utstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy* ble menneskekropp ”servert”. *Le festin cannibale* av Patrick Raynaud besto av et bord med hvit duk, glass, glasstallerkener og metallbestikk. En naken mannsskikkelse ble ”projisert” på den hvite duken. Dette verket var plassert umiddelbart til venstre for Niedermaiers fotografi (fig. 5). Hegyi knyttet også Orlans verk, som var utstilt i samme rom, til en ”pseudokulinarisk setting” der kroppene eksponeres og tilbys som om de var matretter.<sup>258</sup> I kunsthaglig sammenheng er det pekt på at kvinnekroppen i mange sammenhenger reduseres til et objekt som kan spises og konsumeres med øynene. Vanlige metaforer brukt i omtale av kvinnekroppen henviser til noe som kan spises, og *connoisseurs* forutsettes ofte også å være ”gourmet”.<sup>259</sup> Alle kulturer har regler og tabuer for å regulere både mat og seksualitet, og i mange kulturer er det forbindelser mellom spising, seksualitet og reproduksjon. Ut fra et sosialantropologisk perspektiv, kan spising representere seksuelt samkvem, og mat kan representere seksualitet. Begge deler dreier seg om overskridelse av kroppslige grenser. Mat og seksualitet kan være metaforisk overlappende, og det å konsumere den kvinnelige kroppen som mat er en hyppig brukt metafor for seksuelt konsum.<sup>260</sup> Konsum dreier seg hos Hegyi ikke bare om konkret biologisk inntak av mat, men også om det å hinte til, eller en imitasjon av spisehandlingen, på det han kaller et metasymbolsk nivå.<sup>261</sup>

I Niedermaiers fotografi kan kropp altså sies å serveres på mer enn en måte. Her er det ikke bare den sentralt plasserte Kristusskikkelsen, maten på bordet eller nattverdselementene det dreier seg om. Den sentrale posisjonen til Kristusskikkelsen i *Nattverden* av Leonardo, har i fotografiet blitt forflyttet til to andre skikkelser: den mannlige modellen som har den plassen som Johannes har i maleriet, og den kvinnelige modellen som har samme plassering som Judas har i maleriet. Den mannlige modellen sitter på bordet, med ryggen til og med ansiktet vendt bort og delvis gjemt bak den nærmeste kvinnelige modellens ansikt (fig. 8). Han lener seg passivt mot to andre modeller

<sup>258</sup> Hegyi, “Notes on the magnificence”, 103.

<sup>259</sup> Eirin Marie Solheim Pedersen, *Om teckning, tecken, text och teori: Aktteckning i ett kontextuellt, diskursivt och paradigmatisert perspektiv* (Dr. artes-avhandling, Arkitektthøyskolen i Oslo, 2004), 245; Fiona Carson, ”Sculpture and installation”, i *Feminist visual culture*, 55-73, red. av Fiona Carson og Claire Pajaczkowska (New York: Routledge, 2001), 64-69.

<sup>260</sup> Carole M. Counihan, *The anthropology of food and body: Gender, meaning and power*, 9; Carson, ”Sculpture and installation”, 64.

<sup>261</sup> Hegyi, “Notes on the magnificence”, 72.



som holder rundt ham. Han er avklett på overkroppen og har på seg olabukser som henger lavt på hoftene. Han står *plassert* på en tallerken, noe som klart avviker fra *Nattverden* av Leonardo, men som er i overensstemmelse med hvordan Niedermaier har for vane å plassere de *varene* hun lager reklame for: på tallerkener anrettet som mat (fig. 9).<sup>262</sup>



**Figur 8. Brigitte Niedermaier. *Ultima Cena*. 2004. Utsnitt.**

**Figur 9. Brigitte Niedermaier. *Ultima Cena*. 2004. Utsnitt.**

I dette fotografiet kan man si at det ikke er *klærne*, men den ene *mannlige modellen* som serveres for å konsumeres av våre blikk. Den mannlige modellen i Niedermaiers fotografi er kjønnnet mannlig *ikonisk*. Ingen av modellene i fotografiet kan sies å være tvetydig kjønnnet ikonisk. Kjønnforskjellen er ikke nedtonet på den måten at menn og kvinner her følger samme kleskoder, slik man gjør det ved unisexmote. Mannens positur, derimot, er en positur som ofte er brukt i tidligere malerier, men da helst i representasjoner av den nakne kvinnekroppen. I den mannlige modellens positur kan vi gjenkjenne en foregående visuell tradisjon som er knyttet til en teoretisk diskurs av stor viktighet innen kunsthistorie. Den er knyttet til en måte å forstå aktsjangeren og den kvinnelige akten på, og til analyser av representasjoner av kvinnekroppen både innen kunst og media. Denne posituren kan her ses som en sjangermarkør eller det Mieke Bal kaller et ”cotextual sign”.<sup>263</sup>

Modellen kan referere indeksikalsk til en måte å *se* på. Her finner vi en voyeristisk, objektifiserende og fetisjerende fremstilling av den mannlige kroppen, der han serveres for

---

<sup>262</sup> *Europe's best advertising* (Singapore: AVA Publishing, 2005), 267. Niedermaier bidrar her med fotografier fra en kampanje for Fabi Footwear. Reklameteksten lyder ”Delishoes”. Lange støvletter er her plassert på fat og anrettet sammen med mat.

<sup>263</sup> Bal, *Reading “Rembrandt”*, 187.

konsum av tilskuernes blikk og på en måte som tradisjonelt er knyttet til representasjoner av kvinnekroppen. "Feeding oneself" kan her dreie seg om visuelt konsum, og *decorum* kan relateres til blikkteori, en modell som dreier seg om visualitet og identitet og som har spilt en viktig rolle i resepsjon, analyse og drøfting av representasjoner av kvinner, både innen kunst og reklame.

Denne oppgavens rammer åpner ikke for noen dyptpløyende gjennomgang av blikkteori i alle dens tapninger og utgaver, men en skissemessig gjennomgang av noen hovedpunkt er nødvendig som grunnlag for den videre drøftningen av fotografiet i denne konteksten. Laura Mulveys presenterte sin modell i det banebrytende essayet "Visual Pleasure and Narrative Cinema" fra 1975. Modellen har hatt en lang virkningshistorie, møtt sterk kritikk og blitt tatt i bruk i diverse modifiserte utgaver. Kanskje viktigst i denne sammenhengen er at de som skriver om blikk og blikkteori i dag, fortsatt gjør det med utgangspunkt i hennes berømte essay.<sup>264</sup> Modellen er psykoanalytisk og semiotisk og oppsummeres i korte trekk av Mulvey på følgende måte:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.<sup>265</sup>

Hennes tilnærming har blitt møtt med kritikk for å være transhistorisk og for ikke å ta hensyn til tilskuernes kontekst, for å føre til universalistisk og reduksjonistisk tilnærming til subjektivitet, og for å neglisjere forskjeller mellom kvinner (spesielt forskjeller som har å gjøre med klasse, rase, seksualitet, legning og generasjon). Modellen er binær, og den har blitt kritisert for ikke å ta høyde for at tilskuere faktisk *kan* anta forskjellige tilskuerposisjoner og ikke bare enten en mannlig eller en kvinnelig posisjon. Den har også møtt kritikk for å se ideologi som noe monolittisk som ikke åpner for motsigelser innen praksis.<sup>266</sup> Kritikere har også hevdet at å kritisere det "mannlige blikket" for å være hegemonisk, er det samme som å tilkjenne det en realitet som det ikke har, og på den måten bli "complicit in the order of things one wants to undermine".<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> Marcelline Block, innledende forord til *Situating the feminist gaze and spectatorship in postwar cinema* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008), 11.

<sup>265</sup> Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", i *Feminism and film theory*, 57-79, red. av Constance Penley (Routledge: New York, 1998), 62.

<sup>266</sup> Anneke Smelik, *And the mirror cracked: Feminist cinema and film theory* (London: MacMillan Press, 1998), 24.

<sup>267</sup> Edward Snow, "Theorizing the male gaze: Some problems", *Representations*, nr. 25 (vinter 1989): 30-41, <http://www.jstor.org/stable/2928465>, 40.

Niedermaiers fotografi er laget av en kvinne, og den eneste mannlige modellen i det inntar en objektsposisjon. Det er også interessant å merke seg at den eneste skikkelsen som ”returnerer blikket”, som ser ut på tilskuerne, er en kvinnelig modell. Hun har den samme plasseringen ved bordet som Judas har i *Nattverden* av Leonardo (fig. 8). Beth Newman skriver at når en kvinne inntar tilskuerens rolle, så kan man si at hun søker en ”maskulin” posisjon som redefinerer henne som et ”monster” eller en ”heks” fordi hun er kvinne, at hun tar del i en slags kvinnelig etterlikning, eller maskerade, og imiterer feminitet som en konstruksjon.<sup>268</sup> Både det at den kvinnelige modellen som *ser ut på* tilskuerne her har inntatt samme posisjon som Judas i nattverden av Leonardo, og hennes medusaliknende hår, gjør det nærliggende å se henne som en *fortærende*, svikefull *femme fatale*, og kanskje også motpol til den *nærende* kvinnelige Kristusskikkelsen. Under bordplaten ser vi manieristiske forvrengninger av kroppsdelene, av ben og armer. En fremstilling av kvinnene som oppstykkede fetisjobjekt knytter an til en diskusjon om oppstykking av kvinnens kropp, som også har vært viktig innen blikkteori.<sup>269</sup> Fremstillingen av kroppen i biter kan ses som et visuelt angrep på denne, et voldelig angrep eller en representasjon av dette angrepet. Det kan ses som et spesifikt seksuelt angrep eller et angrep på hele kroppens integritet. Her kan ”*decorum of 'feeding oneself'*” knyttes til visuelt konsum og til teoretisering om seksuell forskjell knyttet til spørsmål rundt det visuelle. Kulturelle ”regler” om konsum kan dreie seg om kulturelle konvensjoner knyttet til hvem som *ser* og hvem som *blir sett*. I fotografiet vendes det altså opp ned på det ovenfor skisserte subjekt-objekt-forhold mellom bilde og tilskuer, kvinnelig billedikon og mannlig voyeur på mange måter, uten at vi kan snakke om en helt *entydig* reversering, men heller en destabilisering eller ”forstyrning”. De fleste kvinnelige modellene i fotografiet må fortsatt sies å bli framstilt som oppstykkede fetisjobjekt. Hvorvidt dette kan ses som en legitimerende eller undergravende strategi, er ikke et fokus i Hegyis resepsjonskontekst. Her er det mangfoldet, det overlappende og kryssende, det storslagne og interessante ved *decorum*, og erfaringen av dette hos tilskuerne, som er utstillingens uttalte målsetning.

Å skrive en avsluttende oppsummering i et kapittel der det forutsettes at det ikke er ønskelig eller mulig å sette punktum, kan virke noe malplassert. Niedermaiers fotografi og bruken av *Nattverden* i dette kan, som del av denne utstillingen, gi tilskueren en *erfaring* av at konsum av kropp – av Kristi kropp og av kvinnekroppen – kan relateres til

<sup>268</sup> Beth Newman, ”The Situation of the looker-on: Gender, narration, and gaze in *Wuthering Heights*”, *PMLA*, vol. 105, nr. 5 (oktober 1990): 1029-1041, <http://www.jstor.org/stable/462732>, 1032.

<sup>269</sup> Block, innledende forord til *Situating the feminist gaze*, 17.

overskridelse, ”forstyrning” og destabilisering av grenser både i sosialantropologisk, psykoanalytisk, teologisk og kunstfaglig meningssammenheng. Jeg har forsøkt å vise hvordan fotografiet, som del av denne utstillingen, *kan* gi en erfaring av *svært ulike* modeller for og forståelser av kristologi og kjønn som del av et mangfoldig, overlappende og ustabilt ”*decorum of feeding oneself*”, der de kan ses i stadig nye relasjoner til hverandre, men, i denne konteksten, aldri som del av noen helhetlig meningssammenheng.

## 5.0 Avsluttende oppsummering

I denne oppgaven har jeg tatt for meg resepsjonen av fotografiet *Ultima Cena* som del av en reklamekampanje for Girbaud, som illustrasjon i en artikkel av Merry Wiesner-Hanks i det teologiske tidsskriftet *Kvinder køn og forskning*, og som del av kunstutstillingen *Foodscapes: Art & Gastronomy*. Jeg har studert hva som skjer i forflytningen mellom de ulike kontekstene med fokus på transformasjoner i forståelse av kjønn og kristologi. Fotografiet tillegges på ulike måter makt og sendes ut i, eller vurderes som deltaker i, ulike billedkamper. I de ulike kontekstene ligger det føringer for hvordan relasjonen mellom fotografi og tilskuer *bør* forstås. Fotografiet blir vurdert, eller blir tatt i bruk med uttalt intensjon *om*, å gi tilskuerne en *erfaring* av *noe*, der *hva* dette *noe* er varierer.

I reklamekonteksten, hos IAP, knyttes fotografiet til en mulig erfaring av *upassende sammenblanding* av det hellige og det profane *for de troende*. Den forståelse av kristologi som ligger til grunn for en slik vurdering, forutsetter at gjenkjennelsen av de ikonografiske elementene, fra en i utgangspunktet religiøs kontekst, vil kunne ha en ”fremmanende effekt” på de troende, *uavhengig av kontekst*. Dette *endres ikke* i forflytningen mellom kontekstene og fører nettopp *derfor* til en erfaring av upassende *sammenblanding* av det hellige og det profane, når maleriet tas i bruk i kommersiell reklame. Mieke Bal har skrevet at ”The relation between the image and its pre-text, the primary characteristic of history painting, is unstable over time.”<sup>270</sup> I den grad man her kan si at det dreier seg om relasjoner mellom tekster, er det ikke primært en slik ustabil relasjon mellom bilde og pretekst det dreier seg om, men heller det man kan kalle en mer stabil og ahistorisk relasjon mellom bildet og *Kristus*. Kristus, som også omtales som Logos, som Ordet.<sup>271</sup> Geir Hellemo skriver, i en i en skissemessig historisk gjennomgang av den teologiske debatten rundt det kristne kultbildet, at det er et bilde som ligger helt på linje med gudstjenestens dypeste intensjon, som er å ”legge forholdene til rette for et reelt møte mellom Gud og mennesker”.<sup>272</sup> Når *kjønn* tematiseres i denne konteksten, er det knyttet til en forståelse av at en eventuell erotisk komponent i et slikt *møte* vil være en blanding av det hellige og det profane som det Kristne gudsbilde ikke åpner for. Den samme erfaringen i møte med forbruksvaren, ligger snublende nær en erfaring av selve grunnsynden, å ”ære det skapte

---

<sup>270</sup> Bal, *Reading “Rembrandt”*, 36.

<sup>271</sup> Joh 1.1

<sup>272</sup> Hellemo, ”Kristus i den kirkelige kunst”, 43-45.

istedenfor skaperen”. De troende ser *aldri* bildet som ”maktesløst”, men den makt jury og kontrollkomité mener at de tilskriver det, er makt Belting ville plassert før ”the era of art”.

I Girbauds og Niedermaiers argumentasjon, har en forståelse av Kristi rolle i forholdet mellom det immanente og det transcendent, det hellige og det profane, *også* en avgjørende rolle, men på en *ganske annen måte* enn det hadde for IAP. Her er tanken om *nærvær* fraværende. Det dreier seg aldri om et *møte* med et personlig ”Du”, men et ”det”, og det dreier seg ikke om sammenblanding, men om *sammenlikning*. Her ses ikke, verken maleri eller fotografi, som mulige ”bærere av Kristus”, men heller ikke som fullstendig ”maktesløse”. Maleriet hylles ”som kunst”, men *samtidig* er bruken av det i den nye konteksten gjort med en intensjon om å ”avsløre” det som ”bærer av ideologi”.

Forståelsen av forholdet mellom det hellige og det profane har her ikke å gjøre med hva som skjer i relasjonen mellom tilskuer og bilde, men er knyttet til *den ideologi* som Girbaud ser *Nattverden* som ”bærer av”, og som de ønsker å ”avsløre” og posisjonere seg i forhold til. Girbaud ser ikke for seg noe skarpt skille mellom sekulære og religiøse forståelser av kjønn. Kristologien ses i sammenheng med en dikotom, binær tokjønnsmodell, der det mannlige rangeres høyere enn det kvinnelige. De knytter an til en forståelse av kristologi der *hans kjønn* – at Gud er inkarnert som *mann*, tillegges stor betydning. Denne rangeringen ønsker Girbaud, *ikke* å destabilisere, men å *reversere* til fordel for en *gynosentrisk* forståelse. Niedermaier *kan* sies å gjøre disse rangeringene ustabile ved å lese fotografiet, ikke som en reversering av kjønns sammensetningen i *Nattverden*, men en reversering av kjønns sammensetningen i *Da Vinci-kodens* tolkning av maleriet. Fotografiet kan altså også ses som en kritisk tematisering av de *felles underliggende strukturene* og den forståelse av kjønn som en slik gynosentrisk og androsentrisk forståelse av kjønn har til felles. Allerede hos produsentene av reklamen, kan fotografiet altså få ”avsløre” *ulike* ting og delta i *ulike* billedkamper, men ses hele tiden som et ”godt bilde”, et positivt ideal for samtidens kvinner.

*I Kvinder, køn og forskning* settes fotografiet inn i en kontekst der kristendommen og Kristus *ikke* er forkastet, men der tanken om *nærvær* i møte med fotografiet, *fortsatt* er fraværende. Her forstås *også reklamen og reklamefotografiet* som ”bærer av ideologi” og som et ”ondt bilde”, og det leses her selvrefererende undergravende. Kristologi og gudsbilde tillegges relevans for menneskebilde og forståelse av kjønn. Men, her trekkes en *ekkleziologisk modell* for inkludering i/ekskludering fra et fellesskap der menighetens medlemmer ses som lemmer på Kristi legeme og der *Kristi kjønn ikke vektlegges* – fram som et *frigjørende ideal* som samtidens praksis *sammenliknes* med. En *interseksjonell*

tilnærming til kjønn fremholdes som et ideal og ses *i motsetning til en dikotom tokjønnsmodell* og tanken om *universell* kvinnelighet og mannlighet.

Girbaud, Niedermaier og Wiesner-Hanks knytter an til ulike deler av *Nattverdens* virkningshistorie og ulike pre-tekster og co-tekster i *sine* strategiske og kreative lesninger av fotografiet. I forflytningene mellom de ulike kontekstene, relateres ulike modeller for eller forståelser av kristologi til ulike måter å tenke om kjønn på, og omvendt, i stadig nye varianter av *motlesninger*. Det varierer *hva* motstanden rettes mot, *hva* som ses som undertrykkende ideologi, *hvem* som vurderes som undertrykt og på *hvilket grunnlag*. Her finner vi stadig nye motlesninger der ingen påberoper seg ”standpunktteoretisk vetorett”, og der fotografiet ses som deltaker i billedkamper, i *en* kontekst som ”godt”, i *en annen* som ”ondt” – i en kontekst som gjenstand for ikonoklastisk angrep – i *en annen* som ikonoklastisk *motangrep* og, i *atter en annen* som selvrefererende undergravende. Det som er *felles* for disse kontekstene er at fotografiet tas i bruk i en *billedkamp mellom ulike feministiske posisjoner*.

I kunstkonteksten er det ingen uttalt intensjon om å ”avsløre” eller demytologisere noen av utstillingens verk som bærere av undertrykkende ideologi relatert til ulike forståelser av kjønn og kristologi. Fotografiet ses her som et palimpsest, og det får ikke noen klart definert rolle i noen billedkamp utover det å ”forstyrre” eller *destabilisere et verdensbilde* der *den som konsumerer* og *det som konsumeres*, det være seg mat, kultur eller bilder, *ses som klart atskilte og stabile enheter*. Det serveres ingen helhetlig og enhetlig meningssammenheng som livet tolkes i lys av, men stadig skiftende, overlappende og ”flimrende” meningssammenhenger. At *jeg* tar med meg mitt fokus på ulike forståelser av *kjønn* og *kristologi* inn i utstillingen, er i samsvar med Hegyis tilnærming. Den performative heterogeniteten jeg fant i reklame- og forskningskonteksten, finner jeg nå hos *meg selv* og som en *uavsluttet prosess* i *en* og samme kontekst, som likevel *aldri* er *en* og *samme* kontekst. Billedmigrasjonen og transformasjonene skjer *i meg* som deltaker, i tid og rom, og i forflytningen mellom de ulike kontekstene i utstillingen. I utgangspunktet er fotografiet her ikke entydig verken ”godt” eller ”ondt”, men kan, *i dialog* med de andre verkene og meg som *deltaker* i utstillingen, bidra til en *erfaring* av *decorum* som et overlappende, mangfoldig og dynamisk fenomen, og ulike forståelser av kjønn og kristologi som *deler* av dette. Konsum og inntak av mat og kropp spiller, på *ulike* måter, en rolle innen forskjellige forståelser av og modeller for kristologi og kjønn, og *omvendt*. Visuelt, og faktisk konsum av kropp og av mat kan her relateres til overskridelse, ”forstyrning” og destabilisering av grenser både i sosialantropologisk, psykoanalytisk,

teologisk og kunstfaglig sammenheng, der disse forståelsene på ulike måter kan ses i stadig nye relasjoner til hverandre. Her legges det ikke opp til noen *enkel* reversering eller fremmedgjøring, men polysemi og endeløse transformasjoner. I denne utstillingskonteksten er det også en *forutsetning* at det Mieke Bal kaller det ”semantiske potensialet”, langt fra vil være uttømt, og at overskuddet av betydningsmuligheter ikke til sammen vil ha dannet *en enhetlig* betydning, i det jeg som deltaker lukker døren til Cinema Trento i Parma bak meg, eller setter punktum for oppgaven min.

I forflytningene mellom de ulike kontekstene i denne oppgaven finner vi, i hovedsak, tre forskjellige forståelser av relasjonen mellom tilskuer og bilde og av *hva* et bilde *er* og kan ”gjøre”. Det blir aldri ”kjød”, men får ”bære Kristus” på en måte som er *i slekt* med måten ord og sakrament kan sies å bære ham, det ses som ”bærer av *ideologi*” og deltaker i ulike billedkamper mellom forskjellige feministiske posisjoner, og som et *palimpsest* som inngår i stadig skiftende kontekster og relasjoner.



## LITTERATURLISTE

- Althaus-Reid, Marcella og Lisa Isherwood. *Controversies in feminist theology*. London: SCM Press, 2007.
- Antonova, Clema. *Space, time and presence in the icon: Seeing the world with the eyes of God*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Ayora-Diaz, Steffan Igor. *Foodscapes, foodfields and identities in Yucatán*. New York: Oxford, 2012.
- Bal, Mieke. *Reading "Rembrandt": Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Barbosa, António da Silva og Katrine Ore. *Hva er religionsfenomenologi?: En kritisk analyse av religionsstudiet*. Stavanger: Misjonshøgskolens Forlag, 1996.
- Baudrillard, Jean. *The consumer society: Myths & structures*. London: Sage, 1998.
- Beardsworth, Alan og Teresa Kell. *Sociology on the menu: An invitation to the study of food and society*. London: Routledge, 1997.
- Beattie, Tina. *New catholic feminism: Theology and theory*. London: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Woman*. London: Continuum, 2003.
- Belting, Hans. *Likeness and presence: A history of the image before the era of art*. Oversatt av Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Block, Marcelline. *Situating the feminist gaze and spectatorship in postwar cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Bondevik, Hilde og Linda Rustad. "Humanvitenskapelig kjønnsforskning". I *Kjønnsforskning: en grunnbok*. Redigert av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen, 42-62. Oslo: Universitetsforlaget, 2006.
- Brown, Dan. *The Da Vinci code*. London: Corgi Books, 2003.
- Brown, Raymond E. *An introduction to New Testament Christology*. London: Geoffrey Chapman. 1994.
- Buschmann, Gerd. "Leonardos Abendmahl in der Werbung: Kritischer Impuls oder blasphemische Zitat?" *Religion Heute* 57, (Mars 2004): 42-52.
- Børresen, Kari. "Jesus som mor". I *Jesus år 2000 etter Kristus*. Redigert av Halvor Moxnes, 117-130. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Carson, Fiona. "Sculpture and installation". I *Feminist visual culture*. Redigert av Fiona Carson og Claire Pajaczkowska, 55-73. New York: Routledge, 2001.

- Caslav Covino, Deborah. *Amending the abject body: Aesthetic makeovers in medicine and culture*. New York: State University of New York Press, 2004.
- Clague, Julie. "Divine transgressions: the female Christ-form in art". *Critical Quarterly* 47, nr. 3 (høst 2005): 47-63.
- Clifford, Anne M. *Introducing feminist theology*. Maryknoll, N.Y.: Orbis Books, 2001.
- Cooper, Donald. "Projecting presence: The monumental cross in the Italian church interior." I *Presence: The inherence of the prototype within images and other objects*. Redigert av Robert Maniura og Rupert Schepard, 47-69. England: Ashgate Publishing Company, 2006.
- Cottin, Jérôme. "Une publicité discrète et respectueuse du christianisme: Le point de vue d'un théologien protestant". *Hommes & Libertés*, nr. 130 (April/Mai/Juni, 2005): 25.
- Cottin, Jérôme og Rémi Walbaum. *Dieu et la pub*. Paris: Le Cerf-PBU, 1997.
- Counihan, Carole M. *The Anthropology of food and body: Gender, meaning and power*. New York: Routledge, 1999.
- Curtin, Deane W. og Lisa M. Heldke, red. *Cooking, eating, thinking: Transformative philosophies of food*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- D'Alleva, Anne. *Methods & theories of art history*. London: Laurence King, 2005.
- Dale, Martin B. *Sex and the single saviour: Gender and sexuality in biblical interpretation*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2006.
- Déville, Michel. *Food, poetry and the aesthetics of consumption: Eating the avant-garde*. London: Routledge, 2008.
- Douglas, Mary. *Rent og urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oversatt av Kåre A. Lie. Oslo: Pax Forlag, 1997.
- Egeland, Cathrine og Randi Gressgård. "Omsorgen for 'andre': Feminisme, forskjell og ansvarlighet". *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr. 4 (2008): 40-58.
- Ehrmann, Bart D. *Truth and fiction in the Da Vinci code: A historian reveals what he really knows about Jesus, Mary Magdalene and Constantine*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Eller, Cynthia. *The myth of matriarchal prehistory: Why an invented past won't give women a future*. Boston: Beacon Press, 2000.
- Eng, Heidi. "Homo og queerforskning". I *Kjønnsforskning: En grunnbok*. Redigert av Jørgen Lorentzen og Wenche Mühleisen, 136-149. Oslo: Universitetsforlaget, 2006.

- Freedberg, David. *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Genz, St  phanie og Benjamin A. Brabon. *Postfeminism: Cultural texts and theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Girbaud, Francois. *Ma peau: Rock'n' street couture*. Neuilly-sur-Seine: Michel Lafon, 2005.
- Heiene, Gunnar og Svein Olaf Thorbjørnsen. *Fellesskap og ansvar: Innføring i kristen etikk*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.
- Hellemo, Geir. "Kristus i den kirkelige kunst". I *Kristusbilder: Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*. Redigert av Renate Banschbach Eggen og Olav Hognestad, 41-62. Trondheim: Tapir, 1992.
- Henriksen, Jan-Olav. *Guds virkelighet: Kristen dogmatikk*. Oslo: Luther Forlag, 1994.
- Hognestad, Olav. "Kristusbildets mangfold og enhet i Det nye testamentet". I *Kristusbilder: Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*. Redigert av Renate Ranschbach Eggen og Olav Hognestad, 9-39. Trondheim: Tapir, 1992.
- Hüttel, Richard. *Spiegelungen einer Ruine: Leonardos Abendmahl im 19. und 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas, 1994.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York: Metuhen, 1985.
- Identitet og dialog*. NOU 1995:9.
- Jeffreys, Sheila. *Beauty and misogyny: Harmful cultural practices in the west*. London: Routledge, 2005.
- Jegerstedt, Kari. *Angela Carter leser Freud: Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i The passion of new Ewe*. Dr. artes-avhandling, Universitetet i Bergen, 2008.
- Jones, Amelia. *Self/Image: technology, representation and the contemporary subject*. London: Routledge, 2006.
- Kamitsuka, Margaret D. *Feminist theology and the challenge of difference*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kattenberg, P.A.P.E. *Andy Warhol, Priest: "The Last Supper comes in small, medium and large"*. Dr. artes-avhandling, Universitetet i Leiden, 2001.
- Kaufmann, Linda S. "Cutups in beauty school and postscripts: January 2000 and December 2001." I *Interfaces: Women/Autobiography/Image/Performance*. Redigert av Sidonie Smith og Julia Watson, 103-131. Michigan: The University of Michigan Press, 2002.

- Kittredge, Cherry. *Art that dares: Gay Jesus, woman Christ and more*. Berkeley: Androgyne Press, 2007.
- Klein, Naomi. *No Logo*. London: Flamingo, 2000.
- Kristeva, Julia. *Fasans makt*. Oversatt av Agneta Rehal og Anna Forssberg. Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 1992.
- Lash, Scott og Celia Lury. *Global culture industry*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Leer-Salvesen, Kjartan. *Fra glansbilde til antihelt: Jesus på film*. Oslo: Verbum forlag, 2005.
- L'Orange Fürst, Elisabeth. *Mat – et annet språk: Rasjonalitet, kropp og kvinnelighet*. Oslo: Pax, 1995.
- McGrath, Alister E. *Christian theology: An introduction*. 3. utg. Oxford: Blackwell, 2001.
- Mirzoeff, Nicholas, red. *The visual culture reader*. 2.utg. London: Routledge, 2006.
- Macdonald, Myra. "From mrs Happyman to kissing chaps goodbye". I *Critical readings: Media and gender*. Redigert av Cynthia Carter og Linda Steiner, 41-67. Maidenhead: Open University Press, 2004.
- Mitchell, W.J.T. "What is visual culture?" I *Visual culture: Critical concepts in media and cultural studies*. Redigert av Joanne Morra og Marquard Smith, 298-311. New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *What do pictures want?: The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994
- \_\_\_\_\_. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Morgan, David. *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Motta, Federico, red. *GNAM: Gastronomia Nell'Arte Moderna*. Milano: Mediaprint, 2007.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". I *Feminism and film theory*. Redigert av Constance Penley, 57-79. New York: Routledge, 1998.
- Newman, Beth. "The situation of the looker-on: Gender, narration, and gaze in *Wuthering Heights*". *PMLA*. Vol.105. Nr. 5 (oktober 1990): 1029-1041.  
<http://www.jstor.org/stable/462732>

- Oliver, Kelly. "Nourishing the speaking subject: A psychoanalytic approach to abominable food and women". I *Cooking, eating, thinking: Transformative Philosophies of Food*. Redigert av Deane W. Curtin og Lisa M. Heldke, 68-84. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Örtegren, Hans. *Konst med konst som motiv: Parafrasens estetikk i 1900-tallets bildkonst*. Dr. artes-avhandling, Universitetet i Umeå, 1992.
- Pedersen, Eirin Marie Solheim. *Om teckning, tecken, text och teori: Aktteckning i ett kontextuellt, diskursivt och paradigmatiskt perspektiv*. Dr. artes-avhandling, Arkitektthøgskolen i Oslo, 2004.
- Pelican, Jaroslav. *Jesus through the centuries: His place in the history of culture*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Perez, Nissan N. *Corpus Christi: Christusbildungen in der Fotografie*. Heidelberg: Wachter Verlag, 2003.
- Pirner, Manfred L. og Gerd Buschmann. *Werbung-Religion-Bildung: Kulturhermeneutische, theologische, mediepädagogische und religionspädagogische Perspektiven*. Frankfurt: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publistik, 2003.
- Prenter, Regin. *Skabelse og genløsning*. 2. utg. Frederiksberg: Forlaget Anis, 1998.
- Pui-lan, Kwok. *Postcolonial imagination & feminist theology*. London: SCM Press, 2005.
- Rogoff, Irit. "Studying visual culture". I *Visual culture: Critical concepts in media and cultural studies*. Redigert av Joanne Morra og Marquard Smith, 223-236. New York: Routledge, 2006.
- Saint-Martin, Isabelle. "Christ, Pietà, Cène, à l'affiche: écart et transgression dans la publicité et le cinéma". *Etnologie française* 36, nr. 1 (2006): 65-81.
- Salomonsen, Jone. "Er "Gud vår Mor" avgud eller sann gud?". I *Feministteologi på norsk*. Redigert av Dagny Kaul, Anne Hilde Laland og Solveig Østrem, 163-183. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag, 1999.
- Salvioli, Luigi. *Oltre la moda*. Milano: Federico Motta Editore, 2006.
- Scott, Linda M. *Fresh lipstick: Redressing fashion and feminism*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Sheffield, Tricia. *The religious dimensions of advertising*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Skarsaune, Oskar. *Den ukjente Jesus: Nye kilder til hvem Jesus virkelig var?: Da Vinci Koden, Gralsfortellingene, Thomasevangeliet, Q-kilden*. Oslo: Avenir, 2005.

- Smelik, Anneke. *And the mirror cracked: Feminist cinema and film theory*. London: MacMillan Press, 1998.
- Snow, Edward. "Theorizing the Male Gaze: Some problems". *Representations*, nr. 25 (vinter 1989): 30-41. <http://www.jstor.org/stable/2928465>
- Stabile, Silva. "Significato iconografico e rappresentazione pubblicitaria" *Il diritto industriale*, nr. 1 (2006): 87-92.
- Staiger, Janet. *Media reception studies*. New York: New York University Press, 2005.
- Steinberg, Leo. *Leonardo's incessant last supper*. New York: Zone Books, 2001.
- \_\_\_\_\_. *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*. 2. utg. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Stålsett, Sturla J. "Jesus: Sophias profet". I *Jesus: 2000 år etter Kristus*. Redigert av Halvor Moxnes, 165-190. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Taschler, Patric. *Epica: Europe's best advertising: Book twenty*. Singapore: AVA Publishing, 2005.
- Tasker, Yvonne og Diane Negra. *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Ternisien, Xavier. "La Cène détournée de Marithé et Francois Girbaud est interdite D'affichage". *Le Monde*. 12.03.2005, 9.
- Tricoire, Agnès. "De l'ordre moral à l'ordre religieux: Les juges condamnent une image pour blasphème". *Hommes & Libertés*, nr. 130 (April/Mai/Juni, 2005): 22-24.
- Waalder, Gudmund. *Nattverden som offer*. Stavanger: Eide Forlag, 2012.
- Warin, Megan. *Abject relations: Everyday worlds of anorexia*. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.
- Wegling, Monica. *Den guddommelige anoreksi*. Oslo: Aschehoug, 2002.
- Wiesner-Hanks, Merry. "Studying gender and religion: A look back and a look forward". *Kvinder, køn og Forskning* 14, nr.1-2 (2005): 8-19.
- Wilson-Kastner, Patricia. *Faith, feminism and the Christ*. Philadelphia: Fortress Press, 1983.
- Wolf, Naomi. *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. London: Chatto & Windus, 1990.

## NETTRESSURSER

Ads of the world. "Pony: Black Jesus". *Ads of the world*.

[http://adsoftheworld.com/media/print/pony\\_black\\_jesus](http://adsoftheworld.com/media/print/pony_black_jesus) (oppsøkt 28.03.2014).

Bain, Christian. "The passion of Christ: The gay vision of Doug Blanchard".

*Leslie+Lohman museum of gay and lesbian art*. The Archive: No 12: Winter 2004,

<http://www.leslielohman.org/the-archive/no12/the-passion-of-christ-12.html>

(oppsøkt 30.03.2014)

B.A.S.I.C. "Bohdan Piasecki's painting of the Last Supper". *B.A.S.I.C*, 03.05.2013.

<http://www.iol.ie/~duacon/supper.htm#about> (oppsøkt 28.04.2014). For direkte

tilgang til maleriet, se <http://www.iol.ie/~duacon/lastsup.jpg> (oppsøkt 28.04.2014).

Bjelland Kartzow, Marianne og Lerheim, Birgitte. "Kvinnesynet i 'Da Vinci-koden'".

*Dagbladet*. 11.08. 2004, <http://www.dagbladet.no/kultur/2004/08/11/405125.html>

(oppsøkt 28.03.2014).

Byrne, John. "Dublin's Last Supper - 2004". *John Byrne: Artist*,

<http://www.john-byrne.ie/project.php?projectsId=10>

(oppsøkt 30.03.2014). For å se *Dublin's Last Supper* på denne hjemmesiden, se

[http://www.john-byrne.ie/content/images/147\\_image\\_4.jpg](http://www.john-byrne.ie/content/images/147_image_4.jpg) (oppsøkt 30.03.2014).

Costemalle, Oliver. "Cette photo est un hommage à l'art et aux femmes". *Liberation*.

12.03. 2005, [www.liberation.fr/evenement/2005/03/12/cette-photo-est-un-](http://www.liberation.fr/evenement/2005/03/12/cette-photo-est-un-hommage-a-l-art-et-aux-femmes_512663)

[hommage-a-l-art-et-aux-femmes\\_512663](http://www.liberation.fr/evenement/2005/03/12/cette-photo-est-un-hommage-a-l-art-et-aux-femmes_512663) (oppsøkt 04.03.2014).

Cottin, Jérôme. "Zur Verteidigung verbotener Bilder". *Protestantism et images*.

02.12.2005, [http://www.protestantismetimages.com/article.php3?id\\_article=143](http://www.protestantismetimages.com/article.php3?id_article=143)

(oppsøkt 04.03.2014).

Informasjonssenter for kjønnsforskning. "Kvinder, køn og forskning". *Kilden*,

<http://kilden.forskningsradet.no/c16877/publikasjon/vis.html?tid=35074>

(oppsøkt 29.03.2014).

Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria. "Il Codice e i regolamenti". *Istituto dell'*

*Autodisciplina Pubblicitaria*, [www.iap.it/il-diritto/codice-e-regolamenti/il-codice/](http://www.iap.it/il-diritto/codice-e-regolamenti/il-codice/)

(oppsøkt 30.03.2014)

Istituto dell' Autodisciplina Pubblicitaria. "Conoscere IAP". Istituto dell' Autodisciplina

Pubblicitaria, <http://www.iap.it/conoscere-iap/> (oppsøkt 30.03.2014)

Martin, Richard. "GIRBAUD, Marithé & Francois". *Fashion Encyclopedia*,

<http://www.fashionencyclopedia.com/Fr-Gu/Girbaud-Marith-Fran-ois.html>

(oppsøkt 30.03.2014).

- Mertin, Andreas. “ Bilderstreit und Kulturverlust: Über die Reizbarkeit des religiösen Gefühls am Beispiel von Leonardos Abendmahl”. *Τα κατοπτριζόμενα: Magazin für Theologie und Ästhetik* 41, (2006) <http://www.theomag.de/41/am186.htm> (oppsøkt 04.03.2014).
- Olapade, Wendy Miller. “Table blessings”. *The Congregational Church of West Medford*. 03.10.2013, <http://medfordchurch.org/tag/jan-l-richardson/> (oppsøkt 20.03.2014).
- Promenade Project. “Curator- Dr. Lorand Hegyi”. *Promenade Project*. 2009, <http://www.promenadeproject.com/curator.html> (oppsøkt 15.09.13).
- Vogue News. “Holy unethical”. *Vogue News*. 16.03.2005, <http://www.vogue.co.uk/news/2005/03/16/holy-unethical> (oppsøkt 03.04.2014).